

Nordfelt

(Enfances Vivien)

ÉTUDES

SUR

LA CHANSON DES *ENFANCES VIVIEN*

THÈSE

PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DES LETTRES D'UPSAL

ET PUBLIQUEMENT SOUTENUE

DANS LA SALLE Nº IV

LE 28 FÉVRIER 1891 DÈS 10 HEURES DU MATIN

POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR

PAR

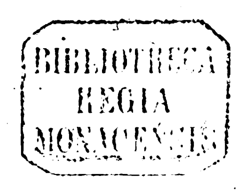
ALFRED NORDFELT

LICENCIÉ ÈS LETTRES

STOCKHOLM

L'IMPRIMERIE CENTRALE

1891.



AVANT-PROPOS

L'histoire de ce travail est presque aussi compliquée que celle de la chanson dont nous allons parler. C'est en 1886, lorsque M. C. Wahlund dirigeait le Séminaire de philologie romane de l'Université d'Upsal, que j'ai eu pour la première fois l'occasion d'étudier la chanson des Enfances Vivien, et cela dans la magnifique édition de M M. Wahlund et Feilitzen (première partie) parue la même année. En septembre 1888 ayant obtenu une bourse due à la générosité bien connue de M. Wahlund, je suis allé à Paris pour y continuer mes études. J'y ai commencé des recherches sur la classification des manuscrits des Enfances Vivien, en étudiant pour la seconde partie du poème les manuscrits de la Bibliothèque Nationale. M. G. Paris a bien voulu m'aider de ses précieux conseils, m'admettre à ses conférences de l'Ecole des Hautes Etudes et guider mes travaux avec cette bienveillance inépuisable que connaissent bien tous ceux qui ont eu le bonheur d'être ses élèves. Le résultat de mes recherches a été lu à une de ces conférences en mai 1889. Ce travail, un peu amplifié, a été publié dans le Recueil Gaston Paris; mentionné dans quelques revues scientifiques, il a été l'objet, dans la Romania 1890, p. 126—128, d'une critique détaillée de M. G. Paris. Dans cette critique, à laquelle j'aurai l'occasion de revenir plusieurs fois dans cette thèse, M. Paris m'engage à »laisser à une étude subséquente et plus complète le soin de trancher une question qui est d'un réel intérêt non seulement pour les Enfances Vivien mais pour toute l'histoire de notre vieille poésie épique.» Grâce à la libéralité réitérée de M. Wahlund, j'ai pu faire sur les Enfances Vivien des recherches plus étendues dont ces »Etudes» sont le résultat. M. Wahlund ayant eu la complaisance de me faire voir la dernière partie de son édition en épreuves, j'ai pu y contrôler et y corriger les renseignements que j'ai puisés dans les manuscrits de la Bibl. Nationale. Cependant, pour m'épargner un travail long et inutile, j'ai restreint les renvois, autant que possible, à la première partie de l'édition.

Qu'il me soit enfin permis d'exprimer la sincère reconnaissance que j'éprouve envers mes chers maîtres M M. Gaston Paris, P.-A. Geijer et C. Wahlund dont les excellents conseils m'ont été d'un si grand secours pour l'achèvement de cette thèse.

Les sentiments d'affection et de profonde gratitude qui, pour tant de raisons, m'attachent spécialement à M. Wahlund étant d'une nature trop intime pour que je puisse les exprimer publiquement, je me borne à dire que c'est grâce à lui seul que j'ai eu le bonheur de publier ce travail.

Je dois aussi adresser mes plus vifs remerciements à M M. A. Doutrepont et A. Taverney qui se sont chargés du soin peu agréable de donner à mon style une tournure plus française.

Stockholm, février 1891.

I. CLASSEMENT DES MANUSCRITS — COMMENT IL FAUT ÉTABLIR LE TEXTE.

La chanson des *Enfances Vivien*, poème en vers décasyllabiques assonancés, nous a été conservée dans huit manuscrits. Il en existe aussi une rédaction en prose contenue dans deux manuscrits.

Nous désignerons les manuscrits par les lettres[1] que voici:

Manuscrits en vers:

1°	Paris, B. N., f. fr., 1448, fol. 183 r°, XIIIe siècle	= A
2°	Boulogne-sur-mer, 192, fol. 62 r°, XIIIe s. (le 16 avril 1295)	= B
3°	Paris, B. N., f. fr., 1449, fol. 60 r°, XIIIe s.	= C^1
4°	Paris, B. N., f. fr., 368, fol. 173 r°, XIVe s.	= C^2
5°	Paris, B. N., f. fr., 774, fol. 53 r°, XIIIe s.	= C^3
6°	Milan, Bibl. Trivulziana, 1025, fol. 60 r°, XIIIe s.	= C^4
7°	Londres, Brit. Mus., 20 D, XI, fol. 124 v°, XIVe s.	= D^1
8°	Paris, B. N., f. fr., 24369, fol. 110 v°, XIVe s.	= D^2

Manuscrits en prose:

1°	Paris, B. N., f. fr., 796, fol. 185 v°, XVe s.	= P^1
2°	Paris, B. N., f. fr., 1497, fol. XIII.^{xx}X v°, XVe s.	= P^2

Commençons par les manuscrits qui présentent les rapports les plus simples, c'est-à-dire C^1, C^2, C^3 et C^4. Leur classement n'offre aucune difficulté. Il n'y a pas de doute que ce ne soient des copies directes d'une source commune: ils contiennent presque exactement le même texte et possèdent en commun un certain nombre de fautes qui, évidemment, ont existé déjà dans leur original (voy. p. IV, A et *d* contre *c*). En outre ils ont chacun des lacunes et des fautes propres, prouvant qu'ils sont indépendants les uns des autres; ainsi, pour les lacunes, voyez: C^1 vers 1663; C^2 312, 497, 897—99, 1371—74 (peut-être bourdon: *esploitie — enploiez*), 1675, etc.; C^3 1437, 1447, etc.; C^4 883—84, etc. Voici quelques fautes: C^2 26 *gent fil au gent cors* pour *cher fil au gent cors*, 78 *ses sarrazin i tornent* pour *sarrazin i corurent* etc.; C^3 366 *ol* manque, 400 *vil* pour *vif*, 804 il manque trois syllabes: *de lavoir*, 1001 *siuest* pour *suiuiest* (subjonctif de *suiuiet*, forme refaite sur — *dedit — diet*), etc.; C^4 136 *de cuer* pour *le cuer*, 149 *a* manque, 205

[1] Les manuscrits qui nous sont parvenus sont désignés par des majuscules, ceux qui sont perdus, par des minuscules.

incomplet, etc. Dans C^1 nous n'avons guère trouvé de leçon absolument fautive qui lui soit propre. On pourrait croire que C^1 est l'original sur lequel C^2, C^3 et C^4 ont été copiés, mais l'absence dans C^1 du vers 1663, qui se trouve dans tous les autres manuscrits de la chanson (B ne compte pas, puisqu'il ne possède pas cette laisse), suffit pour prouver qu'il n'en est pas ainsi. N'ayant pas de faute propre, C^1 est le meilleur manuscrit de ce groupe. Ajoutons que la différence entre C^1 et C^3 est minime, et que, par conséquent, C^3 est aussi une très bonne copie.

Les variantes du manuscrit D^2 sont données au-dessous du manuscrit D^1 publié *in extenso*. Comme les savants sont d'opinions différentes sur ces manuscrits (voy. L. DEMAISON: *Aymeri de Narbonne, Société des Anciens Textes*, 1887, tome I, p. XXXV), il est néces saire d'en parler un peu longuement. Pour ce qui concerne leurs textes respectifs, M. J. COURAYE DU PARC déjà (*La Mort Aimeri, Soc. des Anc. Textes*, 1884, p. XXXIX), et après lui M. DEMAISON (p. LI) ont prouvé que ces deux manuscrits sont indépendants l'un de l'autre. Cependant, comme ces savants basent leur opinion sur la date des manuscrits qui, paraît-il, est fort douteuse, puisque les deux éditeurs sont d'une opinion complètement opposée sur ce point, il serait bon de montrer une fois pour toutes, et avec des preuves plus solides, que ces manuscrits sont réellement indépendants.

Il faut avouer qu'on peut être tenté de regarder D^2 comme une copie, indirecte du moins, de D^1: à l'exception du grave changement qu'a subi ce manuscrit par suite de l'introduction des «incidences» (voy. l'édition des *Enfances Vivien*, p. 43), il présente à peu près exactement les mêmes leçons, et en possède presque toutes les lacunes et toutes les fautes (voy. p. IV, A et *c* contre *d*). Les quelques vers de D^2 qui n'existent pas dans D^1 sont pour la plupart de simples interpolations absolument insignifiantes, par ex. les vers 17 b et 257, qui ne se retrouvent pas non plus dans les autres manuscrits. Mais il n'en est pas ainsi de tous. Comme nous le verrons plus bas (p. IV), C^1 est indépendant de D^1. Or il se trouve que les vers 16 (dans C^2), 163—64 du manuscrit C^1 qui manquent dans D^1 existent au contraire dans D^2, comme, du reste, dans tous les autres manuscrits. Il est vrai que les vers 16 et 164 sont un peu changés dans D^2, mais pas d'une manière grave: 16 C^2 *quil en pendi a guise de larron*, D^2 *et puis pendu en haut comme larron*, 164 C^1 *plus de .XX.*^{m} *en i ot mort a glaive*, D^2 *plus de .XX.*^{m} *en y ot morz des autres*. Le vers 163 reste intact. Quand même cette correspondance entre C^1 et D^2 ne ferait que rendre probable l'indépendance de D^2 à l'égard de D^1, la comparaison des leçons suffirait pour montrer que notre opinion est juste. Il y a en effet un certain nombre de passages où C^1 et D^2 s'accordent contre D^1. Les voici: 24 C^1D^2 *amot*, D^1 *son sort;* 35 C^1D^2 *mamot*, D^1 *mamoit;* 63 C^1D^2 *perdoiz* (*perdes*), D^1 *perde* (fautif); 130 C^1D^2 *chartre*, D^1 *chambre;* 165 C^1D^2 *pris fu garin danseune la large*, D^1 *apres ce terme fu pris en un voyage* ‖ *guerins li preus danseune la large* (fautif, l'introduction ne parle d'aucun voyage); 348 C^1 *et li conte et li per*, D^2 *li baron et li per*, D^1 *li demaine et li per* (*demaine* mauvais, occasionné par le verbe précédent); 392 C^1D^2 *reverrai*, D^1 *reverras* (fautif.), etc.



D'autre part, on voit facilement que D^1 ne peut avoir été copié sur D^2; l'absence, dans D^2, des vers 1012, 1013, 1014 et 1158 le prouve clairement. Par conséquent D^1 et D^2 sont indépendants l'un de l'autre.

Cela admis, on comprend que la valeur du manuscrit D^2 augmente considérablement. C'est pourquoi nous croyons utile de parler d'une particularité intéressante qui concerne ce manuscrit en lui-même. Page 43, dans les notes du manuscrit D^1, les éditeurs disent: «Le vers 689 termine le fol. 113 v°. Le fol. 114 paraît être d'une autre main» etc. Page 47: «Ces 'incidences', qui paraissent être de la même main que *Les Enfances Vivien,* occupent les f°s 115 r° à 169 r°.» Page 51: «Le vers suivant du manuscrit 24369 correspond au vers 891 du manuscrit de Londres.» Comme ces renseignements nous ont paru contestables, nous avons examiné très soigneusement les écritures de ces f^os^. Il est évident que le fol. 114 est d'une autre main, mais pour les incidences (le *Siège de Barbastre* et un autre épisode), nous ne croyons nullement qu'elles soient écrites par le copiste des *Enf. Vivien*. Il est plus difficile de dire où s'arrête l'interpolation de ce nouveau scribe, car il est hors de doute que c'est le copiste des *Enf. Vivien* qui a écrit la dernière partie de la chanson. Nous pensons que la main de ce dernier recommence fol. 170 r°. Or cela s'accorde très bien avec trois circonstances importantes. D'abord on ne peut guère dire que la concordance entre D^1 et D^2 recommence au vers 891. Selon nous, ce n'est qu'au vers 927, qui est justement le premier vers du fol. 170. Puis, en examinant la versification, on trouve qu'à l'exception de la première laisse, où pourtant une tendance à la rime commence à s'accuser, tout ce qui est entre les f°s 114 r° et 169 v° est r i m é, tandis que les assonances ne tardent pas à recommencer avec le fol. 170 r°. Enfin le fol. 170 diffère sensiblement par la couleur de l'encre des f^os^ précédents.

La question de savoir si le fol. 114 est écrit par un troisième copiste, ou s'il est de la même main que les f°s 115—169, est encore plus difficile à résoudre. Au premier abord la dernière hypothèse semble peu probable, les lettres de ce fol. étant plus grandes et plus écartées les unes des autres. Pourtant, à en juger par la forme de la lettre *a*, sur laquelle nous fondons surtout les opinions exprimées ci-dessus, il n'est point impossible que les f°s 114—169 soient de la même main. Le nouveau copiste, pour se distinguer du premier, ou pour toute autre raison, aurait employé des lettres plus grandes dans son premier fol. Si cela est vrai, l'explication est des plus simples: un copiste, voulant introduire les incidences, a coupé en deux le manuscrit D^2, et, après avoir arraché un fol. (environ deux cents vers ont disparu), il a remanié le texte avant et après son interpolation.

Pour en revenir à nos deux manuscrits, il va sans dire que D^1 et D^2 descendent d'une source commune, que nous désignerons par la lettre *d*. Comme ces deux manuscrits sont très étroitement liés, nous n'hésitons pas à dire que tous les deux descendent directement du manuscrit *d*. Ajoutons que les déviations de D^2, si on le compare à C^1 et D^1, ne sont ni très nombreuses ni très graves. Elles consistent pour la plupart en ce

que le copiste a remplacé des expressions archaïques par d'autres plus modernes, ainsi: 83 C^1D^1 *a droiture*, D^2 *sanz mesure;* 169 C^1D^1 *icelle*, D^2 *la pute;* 186 D^1 *dame cor mentendez*, D^2 *vaillant dame entendez;* 194 D^1 *que il vous dist assez*, D^2 *qu(e)il vous dist sai assez*, etc.

L'existence d'un manuscrit *d* ainsi constatée, nous allons le comparer aux manuscrits A, B et *c;* nous le connaissons suffisamment par ses deux copies D^1 et D^2.

On voit au premier coup d'œil qu'il faut mettre à part le manuscrit B. D'abord il offre un début tout à fait différent de celui des autres; puis il y manque des laisses entières, p. ex. XVIII, XIX, XLI, XLVII, LI, LIV et LV, et quelquefois deux laisses sont réunies en une seule, p. ex. X et XI; ensuite il possède des passages considérables qui ne se retrouvent pas autre part, p. ex. laisses XXIII et LVIII; enfin chaque laisse se termine par un vers hexasyllabique qui manque dans les autres manuscrits. Nous pouvons donc l'écarter, sauf à le reprendre plus tard. Il nous reste ainsi les manuscrits A, *c* et *d*.

La question que, d'abord, nous devons nous poser est celle-ci: ces manuscrits sont-ils indépendants l'un de l'autre? Comme nous le verrons tout à l'heure, leurs lacunes présentent des rapports trop compliqués, pour que nous puissions en tirer des conclusions pour la question qui nous occupe à présent. Il faut donc recourir à un autre moyen: les leçons. En effet, on trouve de nombreuses leçons où ces manuscrits s'accordent deux à deux contre le troisième. Nous citerons les plus frappantes.

A et *c* contre *d:*

248 *nel* — *nen* (fautif), 280 *brubant la cite* — *brubant lalose* (*lalose* est le dernier mot du vers précédent), 499 *ne davril ne de marz* — *ne dyver ne de mars*, 1107 *perron saint iaque* — *baron sain iaque* (fautif), etc.

c et *d* contre A:

56 *que tu nen soies* — *seres* (faute contre la versification), 76 *voit* — *vint* (fautif), 129 *tienent en iustise* — *tienent et justise* (fautif), 176 *garin danseune la large* — *dan gairins a la barbe* (fade), 264—65 *car en espaigne lont turc enprisone* — *car en espaigne lou tient enprisone* (faute assez curieuse, A ou son original a lu *lou tient* pour *lont turc*, et s'est trouvé obligé d'ajouter le mauvais vers: *un sarrasin de molt grande fierte*), etc.

A et *d* contre *c:*

158 *aspres* — *pesmes* (assonant avec *message*), 408—10 *ili . . . le* — *ele . . . la*, 508 *ars* — *fiers* (dans une tirade en *a*), 554 *fevres* — *frere* (fautif), 814 *c* a ajouté le mot *dex*, 1098 *donroie* — *donrai*, etc.

Donc, aucun de ces trois manuscrits n'est copié sur l'autre.

Cela établi, la question suivante s'impose: A, *c* et *d* sont-ils absolument indépendants l'un de l'autre, ou se forme-t-il entre eux des groupes? En réalité l'examen des leçons nous apprend que *c* et *d* constituent ensemble un groupe descendant d'un manuscrit indépendant de A. Pour le démontrer, il faut trouver des fautes communes à *c* et *d* qui n'existent pas dans A. Nous citerons ici celles que nous sommes parvenu à relever: 201 *c* et *d: ice* pour *ceu* dans A, ce qui rend fautive la versification; 383 *c: nas*

esperance, d: nai esperance; A: *vas en espaigne,* A donne la bonne leçon, le copiste de *c* et de *d* a lu *nas* pour *vas* et *esperance* (*esp̃ance*) pour *espaigne, c* l'a copié fidèlement, tandis que le copiste de *d,* qui fait souvent des corrections intelligentes, a changé *nas* en *nai;* 492 *c: de lamour douce et si la regarda, d: il lembraca et puis la regarda,* A: *de la mort dote et si la regarda,* A a assurément la leçon originale, puisqu'elle se retrouve dans B, la source des deux manuscrits *c* et *d* a eu *de l'amour douce,* expression fort mauvaise, pour *de la mort dote,* et *d* l'a changé en *il lembraca;* 1133 *c* et *d: sestes,* absolument fautif pour *se suis* dans A.

Pas n'est besoin de s'occuper du manuscrit A par rapport à *d,* car on ne peut penser à réunir ces deux manuscrits sous une source commune indépendante de *c.*

Par conséquent *c* et *d* forment ensemble un groupe qui provient d'un manuscrit contenant les fautes que nous venons de citer. Nous l'appellerons *x.*

Voyons maintenant si les lacunes confirment cette conclusion. Comme on pouvait s'y attendre, *c* et *d* ont en commun beaucoup de lacunes,[1] ainsi: 435—39, 1250—64, etc., et possèdent bien des passages qui manquent dans les autres manuscrits, p. ex. 37, 58, 66, 393, 538, laisses XXV (17 vers), LX, etc. Ensuite *c* et *d* ont chacun leurs lacunes, *c:* 1291, 1298?, *d:* 152, 318, 382, etc. On voit que les vers manquant dans *c* sont très rares, ce qui prouve que *c* a bien conservé le texte de *x.* Les vers 1022—23 sont sans doute interpolés dans *c;* au contraire le vers 274 semble manquer dans A et *d* à cause d'un bourdon (*et — et*).

Jusqu'à présent, pas de complication; mais ici nous rencontrons une difficulté qui, au premier abord, paraît extrêmement grave. Nous avons dit que *c* et *d,* d'un côté, forment un groupe contre A, de l'autre. Or il se trouve qu'il y a de nombreuses lacunes communes à A et à *c.* Après de longues recherches et plusieurs tentatives de dresser autrement le tableau de nos manuscrits, nous sommes arrivé à la conviction qu'il n'y a qu'une explication possible de ce fait. C'est que les vers qui manquent en même temps dans A et *c* ne constituent pas de véritables lacunes: les passages correspondants dans *d* sont tous des interpolations postérieures. Cette explication semble d'abord très hardie, mais nous espérons montrer qu'elle est bien naturelle. La plupart de nos manuscrits se distinguent par une forte tendance à l'amplification. Le procédé le plus simple, ou, du moins, le plus facile à découvrir, dans ce genre, consiste à délayer un vers en deux. On prend ordinairement une expression du vers primitif, avec laquelle on forme un nouveau vers, en complétant de son mieux. Voici un exemple du manuscrit C[1], v. 763:

lors aprendroiz de lalun et del poivre.

Dans D[1] ce passage correspond aux deux vers suivants:

lors aprendrez *sivre marchies et foires*
et si vendrez de lalun et du poivre.

[1] Nous prenons ici le mot lacune dans la signification d'absence de vers, sans nous préoccuper de la question de savoir si ces vers ont existé dans l'original primitif.



C'est surtout le copiste de *d* qui a eu trop souvent cette regrettable idée, ainsi 409—10, 414—15, 465—66, 521—22, 648—49, 763—64, 1074—75, 1112—1113, etc. Il y en a quelques rares exemples dans A, p. ex. 504. On peut regarder la présence de tels vers comme une preuve de peu d'ancienneté.

Viennent ensuite les répétitions et l'interpolation de vers purement insignifiants et d'expressions religieuses, ainsi dans D[1]: 310, 374, 650, 941, 1067, 1271, 1318, 1407, etc.; dans A: 1202 (voy. 1195); dans *x*: 58, 66, 1124, 1176; dans A et *x*: 121, 126, 128, etc. Quelquefois le copiste ajoute des vers qui sont assez bons pour le récit, p. ex. 477 et 1061 dans *d*, mais, le plus souvent, ces tentatives sont malheureuses. Une grande partie de ces interpolations proviennent de ce que notre poème est conservé dans des manuscrits qui renferment beaucoup de chansons de la même geste: les copistes, ayant fréquemment écrit une expression dans une chanson précédente, aiment à la répéter dans les chansons suivantes du même manuscrit.

Enfin il y a dans notre texte, comme dans toutes les autres chansons de geste, des amplifications plus considérables et plus frappantes dont nous aurons l'occasion de parler plus bas.

Par ce travail continuel, insensible et presque inconscient des jongleurs et des copistes, un poème finit par acquérir une ampleur considérable, comme nous pouvons le constater dans les manuscrits des *Enfances Vivien*. M. G. PARIS nous fait fort bien remarquer qu'une telle explication est d'autant moins hardie que notre chanson est assonancée: il était beaucoup plus difficile d'ajouter des vers en rime, et c'est pourquoi les chansons rimées sont mieux conservées.

Nons n'hésitons donc pas à supprimer tous les passages qui appartiennent exclusivement à *d*. Par conséquent la classification que nous avons proposée pour les manuscrits A, *c* et *d* n'est pas ébranlée par l'examen des lacunes.

D'un autre côté, il résulte aussi de notre discussion que les vers qui ne se trouvent que dans A sont généralement interpolés, p. ex. 369, 900—903, etc. Évidemment cela n'empêche pas qu'il n'y ait aussi de véritables lacunes dans nos manuscrits. Si, par exemple, un passage qui existe dans A et *d* manque dans *c*, il est évident que *c* présente ici une lacune proprement dite. On peut se demander combien de vers il faut attribuer à l'original. Nous traiterons cette question plus tard après avoir recherché quel rapport il y a entre B et les autres manuscrits (p. XVII).

Reste à décider si *c* et *d* proviennent directement de *x*. Le seul fait que *c*, à quelques exceptions près (p. ex. 1291 et 1022—23), est un manuscrit sans lacunes ni interpolations, prouve suffisamment qu'il est une copie extrêmement fidèle, donc directe. Le copiste de *d* a agi plus librement, mais, la différence entre *c* et *d* étant assez insignifiante, il est probable que *d* aussi descend de *x* sans intermédiaires.

Les deux manuscrits A et *x* descendent nécessairement à leur tour d'un manuscrit antérieur que nous appelons *a*.

Cependant nous croyons qu'il faut supposer un manuscrit intermédiaire pour A. Le texte de ce manuscrit offre tant de fautes (voy. p. IV, *c* et *d* contre A) et tant d'autres négligences qu'on ne peut guère les attribuer toutes à un seul copiste. Les lacunes s'élèvent à un nombre considérable, en même temps que le texte a souvent été changé volontairement; remarquez p. ex. les vers 603, 623, 625—55, 947, 950—51, 953—61, qui sont en alexandrins. Bref, tout porte à croire que A n'est qu'une copie d'un manuscrit provenant de *a*. Nous désignons ce nouveau manuscrit[1] par la lettre a^1.

Si a^1 et *x* sont des copies directes ou indirectes de *a*, nous ne sommes pas à même de nous prononcer sur cette question, vu que ces manuscrits sont perdus. Cependant il est bon de supposer pour notre texte un nombre de manuscrits assez restreint; ils se ressemblent trop, pour que le texte ait passé par les mains de beaucoup de copistes.

Nous aurons ainsi le classement suivant:

a
a^1 — x
A — c — d
$C^1 C^2 C^3 C^4$ — $D^1 D^2$

Enfin nous arrivons au manuscrit B. La différence entre la rédaction que ce manuscrit représente et l'autre, est en peu de mots celle-ci: selon *a*, Garin, père de Vivien, est fait prisonnier à Roncevaux. Son vainqueur est, par un pur hasard, un païen[2] dont le père et l'oncle ont été tués par un des ancêtres de Vivien, du côté de sa mère Heutace. D'après le manuscrit B, Garin rencontre, en chassant dans un de ses bois, le roi Mirados qui est venu exprès pour se venger de Vivien, fils d'Ustace, dont le père, Naime de Bavière, avait tué le père et l'oncle de ce païen. Après un combat où il est vaincu, Garin est mené en Espagne, à Luiserne selon *a*, à Maldrane selon B. Cette distinction est strictement observée partout, voy. 159—64, 292—303, etc.

Avant de continuer, nous ferons remarquer que B n'est qu'une copie de la rédaction qu'il contient. D'abord il offre des traits fort prononcés d'un dialecte du Nord, tandis que la rédaction même n'a certainement pas été écrite dans un tel dialecte; puis il a de nombreuses fautes, surtout contre la versification; et enfin il possède des lacunes incontestables, p. ex. entre les vers 118—119. Nous désignons son original par la lettre *b*.

Il est inutile de prouver en détail que ces deux rédactions sont indépendantes l'une de l'autre: nous verrons (p. X—XVI) que toutes les deux montrent des traces de

[1] Evidemment il peut y avoir plus d'un intermédiaire entre A et *a*. La plupart des remarques de cette espèce ne peuvent être faites qu'à titre d'hypothèses.

[2] Le nom de ce païen est, dans *a*, Cador. Ce doit être une simple faute de copiste, puisque, plus loin, il s'appelle Mirados. Le vers peut facilement être corrigé: *si lan menait un paien Mirados.*

remaniement qui leur sont propres. Par conséquent il faut qu'elles remontent toutes les deux à un manuscrit antérieur qui, probablement par quelques intermédiaires, descend de l'original.

Nous désignerons l'original par la lettre *o*.

Mais ici se présente une très grande difficulté que nous ne pourrons expliquer que par une conjecture assez hardie. C'est qu'il y a quelques passages où B et *d* sont d'accord contre A et *c*. Ainsi: 51—52, qui manquent dans A et *c*, rappellent un peu les vers correspondants dans *d;* 240, qui n'existe pas dans A et *c*, ressemble à un mot près au vers 241 dans *d;* 1049, qui manque dans A et *c*, se retrouve dans *d* presque sous la même forme; 933—38 manquent au contraire dans B et *d;* 148, B: *il trespassa les terres et les marches,* d: *trespasse viles terres* (D[2]: *et bours) et mainte marche,* A et *c: trespasse anjou et poitou et navarre.*

Peut-être pourrait-on expliquer chacun de ces passages indépendamment l'un de l'autre et d'une manière à peu près satisfaisante, surtout quant aux lacunes; mais leur présence simultanée exige, ce nous semble, une explication commune. Il y en a aussi qui, malgré nos tentatives, resteraient parfaitement incompréhensibles. Comment, par exemple, expliquer la concordance de B et de *d* au vers 148? On pourrait croire que *terres et marches* est une expression fréquente dans les chansons de geste, mais il paraît que non, puisque nous n'avons pu la retrouver nulle part dans les chansons appartenant à la geste de Guillaume.

Disons tout de suite qu'on ne peut pas rapprocher B de *d*. Une telle hypothèse nous conduirait à des combinaisons plus ou moins absurdes qu'il ne vaut pas la peine de discuter.

Nous sommes donc obligé de supposer que l'auteur de *b* a connu un manuscrit de la branche *d*, ou bien que le copiste de *d* a vu un manuscrit de la rédaction *b*. Il nous semble que la première hypothèse est la plus probable; on peut bien admettre qu'un remanieur a eu deux manuscrits sous les yeux. Nous risquons donc la supposition que l'auteur de *b* a connu un manuscrit du groupe *d*.

Cette supposition, du reste, n'est pas si hardie; on peut constater que même certains copistes ont connu plus d'un manuscrit.

Ainsi une note intéressante dans le manuscrit D[1] nous apprend avec certitude que le scribe a eu connaissance d'un manscrit, qui, assurément, n'a pas été son original. Cette note est imprimée à la page 55 de l'édition (cf. COURAYE DU PARC, p. VI): «En tant que viviens fu avecques la marcheande fu li sieges de barbastre et li couronnemens de guibert. Et la bataille des saietaires si fu quant rainouart fu moines mais par ce que il ni a fait nul incidences est chascus liurez mis por soi et non pas en ordonande.»

Le copiste de D[1] a donc connu, outre son original, un manuscrit où se trouvait la même interpolation que dans D[2]. Quand même D[2], comme le dit M. DEMAISON (p. XXXV), serait plus ancien de quelques années que D[1], il est peu probable que cette note vise D[2], car il est évident que le *Siège de Barbastre* n'a été interpolé qu'un certain

temps après la rédaction de ce manuscrit. Désignant ce nouveau manuscrit par la lettre *y*, nous le plaçons quelque part dans le groupe *d*.

M. PARIS (*Romania* 1890, p. 127) appelle tout cela une «objection grave» à laquelle se heurte notre système.

Cela est vrai, si l'on veut qu'une généalogie de manuscrits se développe selon les lois physiques que suit une généalogie d'hommes. Malheureusement il n'en est pas ainsi: dans l'examen comparatif des manuscrits il faut tenir compte du rôle important qu'y joue le hasard, chose bien connue et amplement élucidée par M. PARIS dans *Alexis* (p. 7—15). La supposition qu'un copiste ou remanieur a connu deux manuscrits doit sans doute être hasardée avec beaucoup de circonspection; mais, d'un autre côté, elle est bien naturelle. Si l'on peut nous proposer une meilleure classification, nous serons tout disposé à attribuer plus d'importance à cette objection.

M. PARIS dit ensuite qu'il est au moins aussi vraisemblable que *d* aura utilisé un manuscrit apparenté à *b;* l'explication conviendrait aussi bien aux deux hypothèses contraires. Cependant nous avons donné très nettement la raison de notre opinion: il est de beaucoup plus probable qu'un remanieur a connu deux manuscrits. Or l'auteur de *b* est sans aucun doute un remanieur; le copiste de *d* ne l'est assurément pas.

Mais enfin, à quoi bon insister? Si, comme le veut peut-être M. PARIS, *d* a utilisé *b*, cela est d'une importance tout à fait secondaire, et n'ébranle en rien ni la classification ni notre opinion sur les deux rédactions.

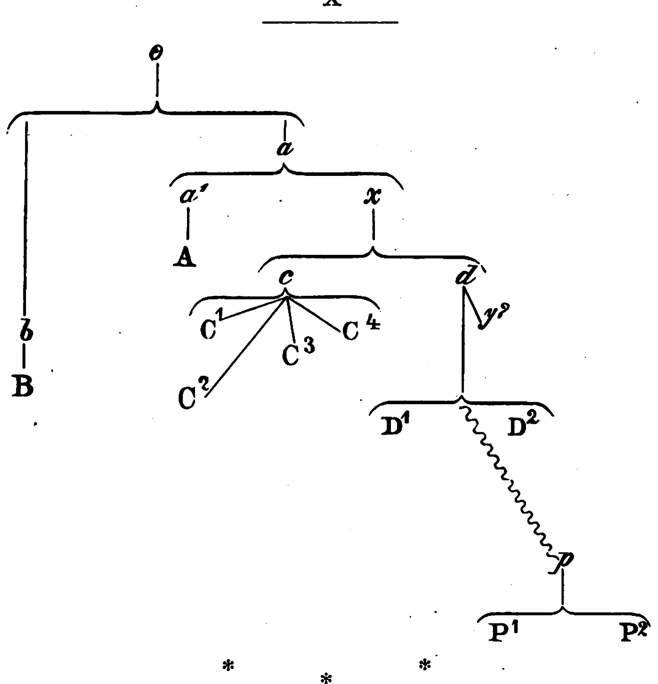
Quant à la concordance signalée dans l'édition (p. 45) entre B et les passages remaniés du manuscrit D², elle est sans importance; on peut en trouver autant dans les copies les plus différentes.

Sur la rédaction en prose il n'y a presque rien à ajouter à ce qu'en dit M. GAUTIER dans les *Epopées françaises* (2e éd., vol. IV, p. 413). Comme elle ne peut en aucun point nous éclairer dans nos doutes, nous nous contenterons de citer M. G.: «Il (l'auteur de la rédaction en prose) avait sans doute sous les yeux quelque manuscrit semblable au manuscrit 24369 (=D²), dans lequel on avait eu l'idée singulière d'intercaler le *Siège de Barbastre* au milieu des *Enfances Vivien*. Il a été plus hardi: il a placé bravement toute l'action du *Siège de Barbastre* avant celle des *Enfances*, et a fait figurer dans le dernier poème les personnages du premier.»

Nous croyons aussi que cette rédaction est faite sur un manuscrit appartenant à la branche *d*. Ainsi, au vers 39, *d* est d'accord avec les manuscrits en prose (p. 2 de l'édition).

Ajoutons que P¹ et P² paraissent être des copies directes d'une source commune, que nous appelons *p*.

Voici l'arbre généalogique complet que nous proposons pour nos manuscrits. La longueur des lignes indique les différences approximatives de date.



* * *

L'édition de MM. WAHLUND et FEILITZEN une fois publiée, il est assez peu probable qu'une édition critique de notre chanson soit jamais faite. Cependant il est nécessaire que le lecteur sache quel manuscrit il faut suivre pour étudier le poème. En d'autres mots, il nous faut indiquer quel manuscrit on devrait prendre comme base d'une édition critique. C'est là une question aussi importante que difficile, et qui, d'abord, nous obligera à faire un examen minutieux des deux rédactions *a* et *b*.

Rappelons que M. GAUTIER dans ses *Epop. fr.*, (vol. IV, p. 412) a exprimé l'opinion que le manuscrit B doit servir de base pour une édition critique, c'est-à-dire qu'il contiendrait la rédaction originale, et que les autres représenteraient un remaniement postérieur.

Il ressortira de ce qui est dit plus loin que ni ***b*** ni ***a*** ne contiennent la rédaction originale de notre chanson. Cependant nous croyons que c'est *a* qui s'en rapproche le plus, et que, par conséquent, il faut prendre pour base d'une édition critique un des manuscrits appartenant à cette famille.

Voici les raisons de cette opinion.

b ne contient pas la rédaction originale:

1°. En examinant la versification, nous trouvons que notre poème est assez bien conservé; les assonances restent en général, tandis que, dans les manuscrits contenant d'autres chansons de geste, elles sont très souvent changées en rimes. Or il faut faire exception justement pour des passages qui appartiennent exclusivement à B, dans lesquels la rime l'a emporté plus au moins. Voyez d'abord le début: dans la Ie laisse, ce ne sont que les deux derniers vers qui sont assonancés; parmi les 82 vers de la IIe laisse, 52 se terminent en — *is;* la IIIe laisse ne présente qu'une seule assonance, à savoir dans le dernier vers; dans la IVe laisse, plus de la moitié des vers

montrent la terminaison — *ier*. Voyez en outre la laisse XXIII: dans B elle est plus longue de moitié que celle de *a*, elle possède à la fin des vers une toute autre terminaison, et, à quelques exceptions près, elle est rimée en — *es*. Enfin, vers la fin de la chanson, ce fait saute aux yeux: les nombreux passages (p. ex. les laisses XCVI—C) qui ici sont propres à B sont rimés d'une manière encore plus frappante que les endroits cités plus haut. Comme la tendance à la rime est une tendance postérieure, il est évident que *b* n'est pas la rédaction originale.

On comprend facilement que c'est l'auteur de la rédaction *b*, non pas le copiste de B, qui a introduit les rimes. Ce serait un hasard par trop extraordinaire, si ce copiste avait rimé justement les passages propres à la rédaction *b*. Les preuves, du reste, abondent: le copiste de B était sans doute de Picardie, et pourtant il n'y a pas, dans les vers remaniés, une seule rime picarde.

2°. Dans *a* la ville païenne où fut emmené le jeune Vivien s'appelle Luiserne. C'est aussi là qu'il tua plus tard «l'amiral», et qu'il fut assiégé par les païens. Ce nom de lieu, qui revient extrêmement souvent dans la chanson, est, dans *b*, changé en Maldrane avec une irritante régularité. Ce qui, d'abord, milite fort en faveur de la rédaction *a*, c'est que dans toutes les autres chansons de geste où est nommée cette ville, elle s'appelle Luiserne (p. ex. le *Covenant Vivien* et *Aiol*). Puis nous avons le plaisir d'attraper l'auteur de *b* en flagrant délit de remaniement, à savoir au vers 1720, ms. B. Dans une laisse en *e* entravé, *a* contient le vers suivant:

Quant vivien fut venus a luiserne

b, qui montre la même assonance, a le vers que voici:

Quant vivien fut "menes a "maldrane
(il et sa gent qui sont de grant poeste, etc.).

Pour la première et unique fois, le remanieur a changé Luiserne en oubliant de conformer son vers aux lois de l'assonance.

Voilà une preuve très sûre que *b* a été entre les mains d'un remanieur.

3°. Dans *b* les laisses se terminent toujours par un vers hexasyllabique à désinence féminine. Or nous verrons plus loin (p. XXVIII) que la rédaction originale de la chanson n'a pas possédé ce petit vers. C'est une preuve nouvelle et importante de remaniement, qui aide à déterminer la valeur de *b*.

4°. La rédaction que nous avons du *Covenant Vivien* contient quelques allusions aux *Enfances Vivien* (voy. p. XXX). Or ces allusions sont tout à fait en concordance avec la rédaction *a* de notre chanson, et pour le début et pour le nom de Luiserne. Sans doute cette circonstance ne prouve pas beaucoup en elle-même, mais, jointe aux autres, elle n'est pas sans importance.

Par conséquent *b* est un remaniement postérieur.

Mais *a* ne contient pas non plus la rédaction originale:

1°. Il y a, dans *a*, des épisodes qui ont bien l'air d'être interpolés,[1] ainsi les

[1] PAULIN PARIS (*Histoire Litt.*, tome XXII, p. 505) est pourtant de l'avis contraire.

laisses XVIII—XIX et XLI—XLII). Ici la versification ne peut, comme pour les interpolations de *b*, nous aider à prouver que ces passages ont été ajoutés plus tard, mais il serait très étonnant que l'auteur des *Enfances Vivien*, qui, certainement, était un poète d'un talent peu commun, ait raconté des histoires si peu cohérentes avec ce qui précède et ce qui suit. Il en est ainsi particulièrement des laisses XVIII—XIX. Nous croyons que c'est là une très bonne preuve de ce que *a* représente un remaniement.

2°. Le début de *a* est en contradiction avec la tradition épique.

Selon les autres chansons, p. ex. *Aimeri de Narbonne*, c'est en retournant de la défaite de Roncevaux que le jeune Aimeri conquit Narbonne. Or le début de *a* dit que son fils Garin fut fait prisonnier à Roncevaux, ce qui n'est pas raisonnable. M. G. PARIS pense que, peut-être, le début de *a* n'est pas non plus celui de l'original. On aurait pu trouver l'original dans un manuscrit dépourvu de la première feuille, comme il arrive souvent. Cependant nous sommes porté à croire que le début de *a* est aussi celui de l'original.

M. PARIS, qui nous a communiqué cette opinion dans une conférence de l'Ecole des Hautes Etudes, s'exprime encore plus nettement dans la *Romania* 1890 (p. 127). Dans le *Recueil Gaston Paris* (p. 86), nous avions mis cette question en rapport avec celle de l'âge du poème. Comme la date de la composition peut toujours être contestée et qu'elle l'a été en effet (*Rom.* l. c.), tout en gardant nos opinions sur ce point, nous allons émettre une explication moins discutable.

Prenons pour point de départ les mots de M. PARIS dans le *Manuel de la littérature française* (p. 71): «les *Enfances de Vivien* composées en dehors de toute tradition (dans le dernier, Vivien est fils de Garin d'Anseüne, tandis que la *Chevalerie* [= *Covenant Vivien*] en fait le fils d'une sœur de Guillaume)» ... Cette contradiction n'est pas la seule que contient notre poème. Il nous semble assez naturel qu'un auteur aussi bien qu'un remanieur a pu ne pas se conformer aux traditions anciennes, soit à dessein, soit par ignorance. Ainsi *Aliscans* et le *Covenant Vivien* représentent Guibourc, femme de Guillaume, comme la mère nourricière de Vivien. Cependant l'auteur des *Enf. Vivien*, qui sans aucun doute a connu ces deux chansons, ne souffle mot de Guibourc, et fait d'une marchande la mère nourricière de notre héros (cf. GAUTIER l. c., p. 410).

Du reste il n'est pas difficile de trouver un peu partout des anachronismes plus ou moins graves (voy. p. XXXI).

L'allusion aux *Enfances Vivien* qui se trouve dans le *Covenant* (voy. p. XXX) montre que le remanieur de ce poème n'a pas été étonné de voir Garin figurer à Roncevaux.

D'un autre côté, il n'est pas surprenant qu'un remanieur plus moderne ait voulu faire disparaître ces contradictions. C'est peut-être pour cela que l'auteur de la rédaction *b* s'est décidé à introduire tout un autre début.

Ainsi, en admettant que l'hypothèse de M. PARIS n'a en elle-même rien d'invraisemblable, nous croyons qu'il n'est pas nécessaire d'y avoir recours.

Par conséquent le début de la rédaction *a* ne prouve pas qu'elle soit un remaniement.

Voici enfin une preuve qui montre que ni *a* ni *b* ne contiennent la rédaction originale. Ils possèdent un certain nombre d'allusions à différentes chansons de geste, mais toutes ne leur sont pas communes.

Voici la liste des chansons que *a* et *b* paraissent avoir connues.

a:

Chanson de Roland,

v. 9—17, ms. A:

Oi aues doliuier lou baron
& de rollant & do noble charllon
des .XII. ꝑs q̄ trai guenellon
en ronceuals au roi marsilion
les uendit guenes q' damedeu mal don
puis en ot il si mortel gueredon
9 uos ores auent en la chancon
q'l en pandit en guisse de laron
si doit on faire de traitor felon.

159—164, 533—534, 3546—3548 (passages analogues à celui qui se trouve aux vers 9—17).

1205—1207, ms. A:

q̄ lor vendrai oll'. & rollant
les .XII. ꝑs hardis & conbatās
& les .XX.m dont charle fut dolans

Couronnement de Louis,

419—428, ms. A:

Seignor barō ce fut en cel t'mine
q̄ france fut tornee a deserte
challes fut mis a ais a la chapelle
tel sepolture aīs not mai' rois ē t're
loeys ses filz li pros & li onestes
estoit ml't iones & enfes a cel t'me
la grāt corone li mist el chief guill'.
ꝑ coi lou seruēt li ch'r honeste

2706—2713, ms. A:

ie uos vi iai trebuch' & chaooir
la flor de france & li brus uos failloit
cant dās guill'. a cler uis li cortois
vos endresa fust a tort ou a droit
la grant corone uos mist o chief seoír
puis uos seruirent alement & tiois
& borguignōs engeuī & francois
& b'ruiers & tuit li herupois

2763—2768, ms. A:

ie uos ui ia trebuchie & chau
la flor de france uos failloit & li brus

b:

Chanson de Roland,

1205—1207:

chier lor q'ch vendre oliuier & roll'.
les .XII. pers ke kl'. ama tant
& les .XX.m de coi il fu dolant

Couronnement de Louis,

2763—2768:

ie v⁹ vi ia t'buchie & cau
la flor de france v⁹ fu t'stot falu

li cuēs guill'. uos en releua sus
la grāt corone uos mist o chief desus
p lui uos seruent li grant & li menu

entre les pies fustes vielmt cheu
quāt guill'. mes fr'es v⁹ en releua sus
la g'nt corone v⁹ mist el cief voir fu
por luj v⁹ seruēt li g'nt & li menu

2873—2872, ms. A:

ie uos vi ia trebuch' & uerseir
la flor de france uos failloit deu le seit
cant on uoloit .I. autre coroneir
pmi eus tos uos alai releu'
tel li donai de mō poing sor lo neis
q̄ labati p deles .I. piler
a poi li oil ne li furent uolej
la masaillit son riche pentej
ie t'is lespee au pōt dor noielei
si lor corut ires ꝯme sangleir
a .I. m. en fis les chies uoleir
d' mains baron fuit lo ior defies
vos en foistes a loon la citei
lai ꝯmensai mes g'res a mon'
& les ꝯpaignes des soldoiers mandeir
tāt esploitai a laiue de dej
d'dens .III. ans aconplis & passeis
tos les mellors fis a uos pies al'
& de uos prenre q'tes ses erites
or estes riches si ne mē saues g'

Covenant Vivien,

2205—2217, ms. A:

dignes reliques fist illoc aport'
tantost jura cant il fut desarmej
ne fuira mais por turc ne por escleir
loing dune lance ne .II. pies mesureis
& il no fist puis fut biē eureis
biē tīt son ueu ne la mie trepassej
en aleschans ou fut debaretej
illoc locidrent sarr. & escleir
ne fust li uos q̄ il auoit vacj
d' la bataille se fust biē eschapej
li cuens .g. i fut debaretej
gaut' de t'mes & bertran lo sanej

Covenant Vivien,

2205—2213.

bones reliq̄s a fait lues aport'
la iura lenfes oant tot le barne
que ia mais ne fujroit por t'c ne p' escl'
de mie lanche nō .II. pies mesure
de chou estoit li marcheans ire
& dans guill'. dorenge au cort nes
en fu puis ml't courechies & ires
& en bataille ml't duremt greues
com ie dirai se tant oir voles

Aliscans,

1—5, ms. A:

Plaist uos oir chanson de grant mesure
des uielles gestes ancienes qui furent
— — — — — — — — — — — —
de uiuien dalechans en est lune

215—220, ms. A:

ce fut vns anfes q' puis sofrit maint mel
car il conq'st les archans & les mers
& bardeluq̄ les tors de balegues

Aliscans,

& tortelou & balague sor mer
tant i ferit de lespee de les
d'si en cuises en fut ensanglantes

2205—2217.

Voyez ci-dessus l'allusion au *Covenant Vivien.*

2205—2213

4616—4620 ms. A:

huimais 9mense grant chanson a uenir
de .w. seignor dont uos ai dit
si com il fut en aleschans ocis

Siège de Narbonne(?),

137—139, ms. A:

iceste ansaigne me porteras mamie
q̄ iaportai de nerbone la riche
cant conbati a la gent sarrazine

189—191, ms. A:

veez uos ci cel panō de cendel
q̄ il cōquist desor nerbone es pres
cant desconfist sarrazīs & esclers

Siège de Narbonne(?),

137—139:

bers ceste enseigne li porteres meisme
que iou 9q^ls soz n'bone la riche
q^ant 9bati a la gent sarrasine

189—191:

vees v^9 dame cest p^lignō de cendes
que il 9q^lst desoz n'bone es pres
q^ant il ocist sarr̄. & escles

Prise d'Orange,

Charroi de Nîmes,

4127—4135

& si i est guill'. li marchis
cest chiels q^l de son lin a desor toz le pris
& q^l plus fait a dout' ie v^9 dis
maīt turc & maīt .pa'. a il voir des9fi
ꝑ g^ant engien p^lst nimes ꝑ mah'. ie v^9 di
p^9 prist orenge cele mirable chit
si cō a tapin i entra ie v^9 di
au roi tib' voir sa feme toli
longem̄t la tenue voire encor le tiēt il

Les allusions qui sont communes aux deux rédactions ont évidemment appartenu à l'original. Il en est de même de celles qui se trouvent aux vers 9—17, 159—64. Comme l'auteur de *b* a changé le début de la chanson, il a été obligé d'effacer ce qui avait rapport au début de l'original.

Quelle que soit la valeur de celles qui sont propres à *a* et à *b*, on ne peut dire que ce soient de simples interpolations de copistes, car celles de *a* existent dans tous les manuscrits de cette famille, sans qu'on en trouve plus dans un manuscrit que dans un autre.[1] Cela prouve que les copistes n'avaient pas l'habitude de faire de telles interpolations. Ce sont donc des vers ajoutés par un remanieur.

L'allusion contenue dans les vers 2873—2892 ne se trouve que dans A, mais, comme ces vers et les vers 2763—2768 forment ensemble une sorte de couplets similaires, on ne saurait dire que A possède une allusion de plus.

Elles prouvent du reste que *a* et *b* sont deux rédactions bien distinctes, qui ne peuvent dériver l'une de l'autre.

Le résultat de tout ceci est que *a* et *b* sont tous les deux des remaniements de l'original primitif; cependant, comme l'auteur de *a* s'est borné à des changements peu considérables (interpolation de quelques épisodes et d'un certain nombre d'allusions à d'autres chansons) comparés à ceux qu'a faits l'auteur de *b* (qui a changé le début, ajouté quelques allusions et bien des passages entiers, surtout vers la fin, et introduit le vers hexasyllabique) il faut regarder *a* comme la rédaction la plus rapprochée de l'original, donc comme la meilleure.

Reste à décider les rapports entre B et les manuscrits de la rédaction *a*.

Il faut avouer que le manuscrit B, malgré les changements qu'a subis la chanson dans la rédaction *b*, a une très grande valeur pour l'étude de notre poème. Il n'y a probablement que très peu de manuscrits intermédiaires entre B et l'original primitif. Aussi le texte n'y est-il pas tellement encombré de vers et d'expressions de pur remplissage, et la déclinaison reste assez intacte.

Comme on pouvait s'y attendre, B offre le plus de similitude avec le manuscrit de la famille *a* qui donne le texte le moins délayé, à savoir A. On n'a qu'à jeter un coup d'œil sur les pages 52—53, 64—65, 66—67 de l'édition pour s'en convaincre. Nous pouvons nous dispenser d'en donner des preuves détaillées.

Cette concordance entre B et le manuscrit le moins délayé de la rédaction *a* nous fournit évidemment une preuve surabondante de ce que la chanson a subi un élargissement considérable dans les manuscrit du groupe *x*.

Quel manuscrit doit donc servir de base pour une édition critique? Nous avons essayé de démontrer que la rédaction *a* est celle qui se rapproche le plus de l'original. Il faut donc se décider pour l'un des manuscrits de cette famille. Or, comme *b* est une rédaction indépendante de *a*, il est évident que le manuscrit de la famille *a* qui présente la plus grande similitude avec *b* doit être le meilleur. Nous avons déjà dit que c'est A. Par conséqent, A doit servir de base pour une édition critique.

Malgré les défauts de A, cette conclusion est, on ne saurait le nier, naturelle et simple. Si le meilleur groupe de manuscrits d'une chanson est représenté par une copie médiocre, cela n'empêche pas qu'il ne faille lui attribuer le plus d'autorité. Du reste les fautes nombreuses du manuscrit A sont, au fond, peu graves; elles sont assez grossières pour être facilement reconnues.

Enfin le manuscrit A a l'avantage d'être le plus ancien de tous: il remonte environ au milieu[1] du XIIIe siècle (voy. DEMAISON, *Aymeri de Narbonne*, p. XXXVI).

[1] M. LANGLOIS (*Le Couronnement de Louis*, p. CXLI), il est vrai, considère le manuscrit de la Trivulziana (= notre C^4) comme le plus ancien, tout en le faisant remonter, d'après M. RAJNA (*Rom.* 1877, p. 257—261) à la seconde moitié du XIIIe siècle. Comme il ne souffle mot de la date proposée par M. DEMAISON, et que M. RAJNA ne donne aucune raison spéciale de son opinion, il n'y a pas lieu de regarder l'indication d'âge qu'a faite M. DEMAISON comme contestée.



Aussi la déclinaison y est-elle assez bien conservée, tandis que, dans tous les autres manuscrits de la famille *a*, excepté D[1], règne une confusion complète.

En tout cas il sera très difficile de faire, à l'aide de nos manuscrits, une édition critique des *Enfances Vivien*. Voici, en gros, comment nous nous figurons le procédé à suivre. Les vers du manuscrit A qui se retrouvent dans B doivent prendre place dans le texte normalisé.[1]) Il en est de même des passages qui manquent dans A, mais qui existent en même temps dans B et *x;* ils doivent être ajoutés au manuscrit A. Quant aux vers qui se trouvent dans *a* et manquent dans *b* et *vice versa,* l'éditeur, malheureusement, devra presque toujours hésiter, mais il serait bon de ne changer le texte de *a* que dans les cas absolument sûrs. Ainsi, il faut surtout se méfier des bourdons, p. ex dans B: 973—79, 1196—1202, etc., dans *a* 224—235?

Nous terminerons ce chapitre en citant quelques laisses contenant l'un des plus beaux passages de notre chanson. Nous ne ferons au texte de A que les changements qui s'imposent nécessairement par l'examen des autres manuscrits. C'est à dessein que nous avons exclu la laisse X, quoiqu'elle fasse partie de ce passage, car elle se trouve dans un état peu satisfaisant dans les deux rédactions. Du reste on peut sans inconvénient la laisser de côté.

Voici les événements qui précèdent: Garin est prisonnier en Espagne chez un païen. Celui-ci lui promet la liberté à condition qu'il lui livre son fils Vivien. D'abord, Garin refuse avec dédain; mais, après de longues tortures, son courage l'abandonne, et il envoie à Anseüne un messager chargé de tout raconter à sa femme Heutace. Celle-ci, ne sachant que faire, va demander conseil à Paris, à la cour du roi Louis, où se trouvent le célèbre Guillaume et les autres frères de Garin. Enfin Guillaume déclare que le jeune Vivien doit aller en Espagne: c'est le devoir d'un fils de se sacrifier pour son père. Le noble enfant, plus héroïque que son père, n'hésite point, et Guillaume jure de le venger.

Mais la malheureuse mère, luttant entre son dévouement à son époux et son affection pour son fils, comprenant que toute résistance de sa part serait inutile, exhale sa douleur de la façon la plus touchante. C'est cette plainte d'un cœur partagé entre la révolte et la résignation, pleine d'une tendresse infinie que nous allons mettre sous les yeux de nos lecteurs.

XI.

Filz Vivien, ce dist la gentis dame,
Ne vos envoi, bels filz, por armes prendre,
Ne por halberc, por escut, ne por lance,
Mais por la mort dont ge suis a fiance.

[1]) Il est bien possible que tous ces vers n'aient pas appartenu à l'original primitif: quelques-uns ont peut-être été interpolés dans un manuscrit intermédiaire entre *o* et la source de *a* et de *b*. Mais ces interpolations ont dû être très peu considérables; du reste, il n'y a guère moyen de les découvrir.

Filz Vivien, por ce vas en Espaigne;
Li sarrazin en prenront la vengence,
Filz Vivien, de vos belles enfances,
Qui molt estoient dolces et avenantes.

XII.

Filz Vivien, or prenrai de ton poil
Et de ta char, des ongles de tes dois,
Qui plus sont blanc que ermine ne nois,
Enpres mon cuer les lierai estroit,
Ses reverrai as festes et as mois.
Encor me membre, bels filz, del mot cortois
Que me deïstes, n'a mie encor un mois;
Dedens ma chambre seïstes ioste moi,
Cant ge ploroie dan Garin lo cortois,
Vos me deïstes: »Belle mere, tais toi,
La mort mon pere que me ramentevois,
Se ge vif tant que porte mes conrois,
Parmi Espaigne ne porra remanoir
Que la vengence tote prise n'en soit.»
Lors oi-ge ioie, bels filz, adont me toi.

XIII.

Filz Vivien, la gentis dame dist,
Tu fais ausi con l'aignelet petit
Que laist sa mere, cant voit lo louf venir,
Et il i trueve si tresmale merci
Qu'il le mengue et met tot a declin.
Or vendra pasques, une feste en avril,
Cil damoisel sont chaucie et vesti,
Vont en riviere por lor gibier tenir,
En lor poinz portent falcons et esmeris;
Ne te verrai ne aler ne venir.
He mort! car vien, si me pren et oci!
Duel et domage est or mais, cant ge vif!

II. VERSIFICATION.

La chanson des *Enfances Vivien,* comme la plupart des poèmes appartenant au cycle de Guillaume au Court Nez, est écrite en vers de dix syllabes. De même que plusieurs autres chansons de cette geste, elle est assonancée.

La versification n'offre rien de particulièrement notable. C'est pourquoi, dans ce chapitre, nous nous livrerons exclusivement à l'examen du vers hexasyllabique à désinence féminine qui est propre à la geste de Guillaume, et qui se montre à la fin de chaque laisse dans la rédaction *b* de notre poème.

Ce petit vers est généralement une marque d'antiquité; tout le monde paraît être d'accord là-dessus (cf. JONCKBLOET, *Guillaume d'Orange,* tome II, p. 195—197, G. PARIS, *Histoire poétique de Charlemagne,* p. 21, GAUTIER, *Epop. fr.,* vol. I, p. 368, et vol. IV, p. 21, notice sur la geste de Guillaume, NYROP, *Den Oldfranske Heltedigtning,* p. 399). Si hardi que cela puisse paraître, nous allons essayer de montrer qu'au contraire le petit vers est généralement une marque de peu d'antiquité.

1°. Le petit vers ne se trouve que dans une partie (la plus grande, il est vrai) d'une seule geste. Les exceptions sont fort rares; selon M. GAUTIER (*Epop. fr.* I, p. 367 et IV, p. 20) il n'y a que deux autres poèmes qui présentent ce vers final: *Amis et Amiles* et *Jourdain de Blaives.*

Ce fait est assez significatif. Si les chansons les plus anciennes avaient contenu ce vers, pourquoi n'aurait-il pas été introduit dans les autres gestes? Les jongleurs et trouvères ne se sont ordinairement pas gênés d'emprunter les uns aux autres ce qui pouvait rendre leurs poèmes plus attrayants. On ne peut pas non plus supposer qu'à une époque ancienne, à savoir avant le milieu du XIIe siècle, les auteurs aient eu la notion de cycles, et qu'ils aient réservé une forme spéciale à l'un d'entre eux.

Ils ont pu le faire, par contre, à l'époque cyclique, c'est-à-dire pendant la décadence (1150—1360). Si le petit vers a été adopté à cette époque, il est naturel qu'il soit resté propre à la geste de Guillaume, bien que beaucoup de chansons lui soient postérieures.

2°. Si le petit vers était une marque d'ancienneté, on devrait le trouver dans la geste la plus ancienne. Mais la geste la plus ancienne est l'épopée royale (voy. G. PARIS, *Manuel,* p. 42) où il ne se montre jamais.

3°. Le vers hexasyllabique une fois entré dans la geste de Guillaume, rien n'empêche un remanieur ou de l'introduire ou de le supprimer dans son œuvre. C'est pourquoi, dans la preuve que nous allons donner à l'instant, nous croyons prudent de ne tenir compte que des chansons dont tous les manuscrits donnent ce vers.

Or il se trouve que ces chansons sont toutes d'une date fort récente (cf. GAUTIER, l. c., p. 20—21, qui admet que «ce procédé, réellement ancien, a été plus

d'une fois imité servilement dans certains poèmes qui sont évidemment assez modernes»). Les voici: *Enfances Garin, Garin de Monglane, Girard de Vienne, Aimeri de Narbonne, Siège de Narbonne, Mort Aimeri, Guibert d'Andrenas, Siège de Barbastre, Beuve de Commarcis, Prise de Cordres.*

Dans la liste chronologique, contenant huit groupes de chansons, qu'a dressée M. GAUTIER (l. c., p. 7), nous trouvons tous ces poèmes parmi les chansons des trois derniers groupes.[1]) Cela étant, on n'est guère tenté de voir dans le petit vers une marque d'antiquité.

4°. Parmi les chansons qui sont toujours ornées du vers hexasyllabique, il n'y en a que deux qui ne soient pas rimées: la *Prise de Cordres* et la *Mort Aimeri*. Cela semble indiquer que la rime et le petit vers sont deux ornements qui vont bien ensemble. Or, comme celle-là constitue une innovation, il en doit être de même de celui-ci. D'un autre côté, ce vers est beaucoup plus rare que la rime. On pourrait en tirer la conclusion que le petit vers a été introduit dans les chansons de geste postérieurement à la rime.

Quelques-unes de ces chansons sont écrites en alexandrins (voy. GAUTIER, l. c., p. 20), ce qui aide à prouver qu'elles sont d'un âge peu reculé.

5°. Il y a, comme nous l'avons déjà dit, des chansons qui, dans certains manuscrits, sont ornées du petit vers final et qui, dans certains autres, en sont privées; ce sont: *Enfances Vivien, Covenant Vivien, Aliscans, Bataille Loquifer, Moniage Renoart, Foulque de Candie, Moniage Guillaume.*

Ces poèmes doivent évidemment offrir le plus grand intérêt pour la question du vers final. C'est donc autour d'eux que nous concentrerons la discussion.

Ce qui est singulier c'est que ces chansons offrent le petit vers dans un seul ou tout au plus dans deux manuscrits; ainsi les *Enf. Vivien* dans le manuscrit de Boulogne, *Aliscans* dans le manuscrit de l'Arsenal 6562, le *Moniage Guillaume* dans ces deux manuscrits, etc. (voy. GAUTIER l. c., p. 21)

Comme la chanson des *Enf. Vivien* nous est conservée dans huit manuscrits, le *Covenant* dans huit, *Aliscans* dans treize, la *Bataille Loquifer* dans dix, le *Moniage Renoart* dans sept, *Foulque de Candie* dans neuf et le *Moniage Guillaume* dans huit manuscrits, il faudrait supposer chez les copistes une raison tout à fait exceptionnelle de s'acharner sur l'extermination de ce malheureux petit vers. Et quelle serait cette raison? Nous savons au contraire que les copistes n'avaient pas l'habitude d'abréger les œuvres qui tombaient entre leurs mains.

Ce qui est encore plus grave — tout en expliquant le fait signalé tout à l'heure — c'est que tous les manuscrits pris ensemble où ces chansons possèdent le petit vers, ne sont qu'au nombre de deux, à savoir le manuscrit de l'Arsenal 6562 et celui de Boulogne.

[1]) M. G. dit expressément qu'il n'a donné cette liste qu'à titre d'hypothèse. Cependant, si son tableau a besoin de corrections, on ne saurait nier qu'il n'ait raison de placer les chansons mentionnées tout à l'heure dans les derniers groupes.



La question commence donc à s'éclaircir: le petit vers ayant été adopté par les auteurs (p. ex. Bertrand de Bar-sur-Aube, qui a fait la chanson de *Girard de Vienne*), quelques remanieurs l'ont introduit dans leurs rédactions (p. ex. celui qui a fait la rédaction *b* de notre poème) et enfin le rédacteur d'un manuscrit cyclique (celui de l'Arsenal 6562, qui donne invariablement le vers final, ou celui de sa soucre) est allé jusqu'à l'introduire dans toutes les chansons de son manuscrit.

Parmi les trois manuscrits qui offrent le vers hexasyllabique invariablement, c'est-à-dire dans toutes les chansons qu'ils contiennent, M. GAUTIER (l. c., p. 21) cite les manuscrits fr. de la Bibl. Nat. 1460 et 24403. Cependant, comme le manuscrit 1460 ne contient que deux chansons (les *Enfances Garin de Monglane* et *Garin de Monglane*) et que le manuscrit 24403 n'a qu'une chanson de la geste de Guillaume (*Garin de Monglane*), on ne saurait dire qu'ils offrent «invariablement» le petit vers. Il ne reste ainsi que le manuscrit de l'Arsenal.

Il ne serait donc pas hardi de dire contre M. GAUTIER (*Epop. fr.*, vol. I, p. 368) qu'en général il faut se méfier des manuscrits munis du petit vers, quand la chansons se trouve dans d'autres privés de cet ornement.

6°. A la page 22, vol. IV, M. GAUTIER fait une remarque assez intéressante, dont il ne tire pourtant pas de conclusion. C'est que le *Moniage Guillaume* et la *Bataille Loquifer* du manuscrit de Boulogne n'ont pas dans leur première partie le petit vers final.

Il y a peut-être plusieurs manières d'expliquer ce fait; mais, si une même personne a écrit toute la rédaction, le plus naturel nous semble de croire que le remanieur a eu, au milieu de son travail, l'idée d'introduire le petit vers.

Les raisons qui ont fait croire que le vers hexasyllabique est le signe de l'ancienneté d'une chanson ne résistent pas à un examen rigoureux.

1°. ... «nos plus anciens ou nos meilleurs manuscrits sont ceux qui nous offrent le plus souvent cet hexasyllabe final.» C'est M. GAUTIER (*Epop. fr.*, vol. IV, p. 21) qui donne cette raison, et sans doute, elle est très sérieuse au premier abord.

Jusqu'à ce qu'on ait fait plus d'éditions critiques des chansons de geste, il est malaisé de dire quels manuscrits sont les meilleurs. Ainsi, pour ce qui concerne notre texte, le manuscrit de Boulogne, cité par M. G., nous semble assez mauvais en raison de ses traces de remaniement et de ses fautes nombreuses. Puisqu'il serait risqué de tirer des conclusions des manuscrits cités qar M. G. comme les meilleurs, il ne nous reste qu'à examiner si l'on peut souscrire à ce qu'il dit des manuscrits les plus anciens. Excepté le manuscrit de l'Arsenal 6562 (fin du XIIe s. ou commencement du XIIIe s.) il n'y a guère de différence d'âge entre le groupe des manuscrits qui n'ont jamais le petit vers et le groupe de ceux qui le présentent toujours ou seulement dans certaines chansons. Parmi ceux-là, un manuscrit est du XIVe s., les autres du XIIIe s.; parmi ceux-ci, un appartient au XIVe, un au XVe et le reste au XIIIe s. (voy. *Epop. fr.*, vol. IV, p. 22—26). La discussion sera donc restreinte à ce seul manuscrit de l'Arsenal.

S'il en faut croire les renseignements sur les différents âges des manuscrits donnés par M. GAUTIER (l. c.), ce manuscrit est le plus ancien de ceux de la geste de Guillaume. Cela paraît assez grave. Mais, d'un autre côté, rien n'empêche que ce ne soit là un fait purement fortuit. Car si le petit vers a été adopté par les auteurs vers le milieu ou vers la fin du XIIe siècle (notez bien que le petit vers est originaire dans plusieurs chansons, à savoir dans celles dont tous les manuscrits le donnent), on ne doit pas s'étonner de ce qu'un manuscrit de la fin du même siècle contient cet ornement.

Après ce qui vient d'être dit, cette preuve est au fond très faible. Enfin l'indication de l'âge de ce manuscrit paraît être assez peu sûre, car M. G. hésite entre la fin du XIIe et le commencement du XIIIe siècle.

2°. M. G. (dans les *Epop. fr.*, vol. I, p. 367—368) semble appuyer son opinion sur le fait que le petit vers constitue un véritable ornement poétique. En d'autres termes, le vers hexasyllabique est trop beau pour être dû aux remanieurs. Il est vrai qu'ils se sont souvent montrés bien peu poètes, mais pourquoi leur refuser tout mérite? La rime ne forme-t-elle pas un progrès; et cependant il faut l'attribuer aux poètes de la décadence.

3°. M. G. PARIS dit dans son *Histoire poét. de Charlem.* (p. 21) que les chants primitifs étaient sans doute munis de refrains. Il en conclut que le petit vers est un vestige du refrain, et, si nous l'avons bien compris, il veut dire par là que ce vestige trahit une certaine ancienneté (voy. aussi *Rom.* 1890, p. 127—128).

Regardons la chose de plus près.

On peut distinguer trois étapes dans le développement de l'épopée:

a) cantilènes primitives, chantées par tout le peuple.

b) poèmes chantés par des jongleurs-hommes de métier.

c) remaniements et imitations qui pour la plupart ne furent plus chantés.

Les cantilènes avaient probablement une forme lyrique; les chansons des jongleurs ont écarté les éléments lyriques (voy. G. PARIS l. c.) et sont originairement assonancées; les remaniements sont généralement rimés.

On croit que les chansons du premier groupe étaient munies de refrains; on sait qu'une partie des poèmes appartenant au troisième groupe le sont aussi.

Quant au deuxième groupe, on ne peut guère montrer de chanson qui ait possédé comme refrain le petit vers. En effet *Aliscans* serait le seul, mais comme cette chanson ne montre le petit vers que dans un manuscrit sur treize, il ne vaut pas la peine d'en parler.[1]

Les poèmes de la deuxième étape manquent donc de refrain. Dans ce cas il est difficile de croire que le vers hexasyllabique soit un ornement trahissant un certain degré d'ancienneté. C'est au contraire un signe de tendance lyrique qui caractérise la poésie primitive et celle de la décadence, mais non pas la vraie épopée.

[1] Quant au mot *aoi* dans *Roland*, il est sage de ne pas en tirer de conclusions, puisque cette expression attend encore son explication.



D'un autre côté nous devons admettre qu'il y a un certain rapport entre le refrain des cantilènes primitives et le vers hexasyllabique: les auteurs des chansons de geste ont emprunté cet ornement à celles-là. Ainsi la cantilène de *Sainte Eulalie* donne comme refrain un vers hexasyllabique à désinence féminine (voy. *Bibl. de l'Ecole des Chartes,* XXII, 252, article de M. P. MEYER).

Ainsi le petit vers est généralement une marque de peu d'ancienneté.

Après tout ce que nous venons de dire, on est porté à supposer par avance que le petit vers a été introduit dans *b* par un remanieur. En considérant que *b,* pour d'autres raisons, est assurément un remaniement, il ne serait peut-être pas nécessaire de s'occuper encore de cette question. Cependant, et pour donner une nouvelle preuve à la conclusion où nous sommes arrivé dans la fin du chapitre précédent, et pour mettre encore plus en lumière cette question si intéressante de la forme des chansons de geste, nous poursuivrons dans les *Enf. Vivien* nos recherches sur le vers final.

M. JONCKBLOET (*Guillaume d'Orange,* tome II, p. 195—97) a eu l'occasion de traiter ce sujet. Il conclut que le petit vers a été supprimé dans les manuscrits où il n'existe pas.

Cependant son raisonnement ne nous convainc pas. Voici la principale preuve de M. J.: la fin d'une laisse munie du petit vers a généralement une valeur poétique supérieure. Nous croyons que c'est là un criterium extrêmement délicat et incertain. Nos modestes recherches sur les œuvres des vieux trouvères français ne nous ont pas donné la prétention de déterminer ce qui est de la vraie poésie et ce qui ne l'est pas. Du reste il n'est pas impossible qu'un remanieur ait plus de talent qu'un auteur; parfois il peut sans doute trouver des expressions fort heureuses et fort poétiques. Il y a surtout une chose qu'il ne faut jamais perdre de vue dans l'examen du vers hexasyllabique. M. GAUTIER, M. JONCKBLOET et tant d'autres y voient un véritable ornement poétique. Nous sommes à peu près de la même opinion, quoique, à notre point de vue, il faille formuler la thèse de la manière suivante: le petit vers final est une innovation très heureuse. Cela admis, il n'est pas étonnant, que les passages ornés de ce vers soient parfois plus beaux que ceux auxquels il fait défaut. Enfin il est difficile de décider ce que veut dire, dans les chansons de geste, les mots auteur et remanieur. Presque tout ce qui nous reste de l'ancienne épopée n'est-il pas remanié? On pourrait distinguer entre des remanieurs primaires et secondaires, etc.; mais le seul fait que ceux-là ont vécu à une époque plus reculée ne suffit pas pour leur attribuer toutes les beautés d'un poème.

Sans entrer dans la discussion des raisons assez contestables[1] de M. J., qui nous conduirait trop loin, nous allons recourir à une autre épreuve. Nous verrons ce que

[1] Ainsi il trouve incomplet ce vers:

Parmi ses plaies voit ses boiaus issir

La version ornée du petit vers lui semble sans contredit préférable:

Parmi ses plaies voit ses boiaus issir
En trois lieus ou en quatre.



c'est que le petit vers dans une chanson où il est originaire, p. ex. dans *Aimeri de Narbonne;* puis nous comparerons ce poème à la rédaction *b* des *Enf. Vivien.*

Quelques mots d'abord sur l'emploi et la signification du petit vers final. Quelle que soit son origine, il ne paraît pas être un simple ornement de forme. Ce qui constitue l'une des singularités les plus caractéristiques de l'ancienne épopée française ce sont les recommencements. M. NYROP (*Den Oldfranske Heltedigtning,* p. 398) dit que les recommencements consistent en ce que les laisses commencent par un bref resumé de la laisse précédente.

Pourtant ce qu'on appelle recommencement peut très souvent avoir une signification tout à fait contraire. Vers la fin de la laisse l'action se développe très rapidement, et les derniers vers contiennent souvent toute une nouvelle phase du récit, après laquelle le poète s'arrête court. Mais dans la laisse suivante il se plaît à expliquer soigneusement et à relater en détail ce qui a été si brusquement annoncé à la fin de la laisse précédente.

En voici un exemple d'*Aliscans,* éd. JONCKBLOET, tome I, p. 225:

vers 399 *Sor un estanc, où ot eve à foison,*
Là descendi et dist une oroison.
Que Dex li face de ses pechiez pardon!

La laisse se termine par ces vers, et celle qui suit commence ainsi:

vers 402 *Viviens est desoz l'arbre en l'Archant,*
Dejoste mer, par devers un estanc,
A la fontaine dont li ruit sont bruiant:
Li oill li troblent, sa color vet perdant,
Tot a le cors et son elme sanglant;
Li sans li chiet, qui du cors li descent.
Vers damledeu vet sa colpe batant,
Et doucement de verai cuer clamant:
»Dex! dist-il, sire, beau père omnipotent,
Par qui est toute créature vivant,
La toie force ne va mie faillant,
Secor mon oncle, se toi vient à commant!»

Nous voyons dans le dernier vers du *Couronnement de Louis* une anticipation analogue de ce que contiendra la chanson qui le suit ordinairement dans les manuscrits, à savoir le *Charroi de Nîmes.* Voici le vers du *Couronnement:*

Quant il (Loüis) *fu riches Guillelme n'en sot gré*

Or le *Charroi* commence par un long récit de l'ingratitude de l'empereur envers Guillaume.

Il en est presque de même du *Covenant Vivien* par ropport à *Aliscans.* Le *Covenant* finit de la manière suivante: éd. JONCKBLOET, p. 213:

Jà mès nul jor si grant dolor n'orrez.

Aliscans commence ainsi:

A icel jor que la dolor fu granz, etc.

La laisse suivante contiendrait selon M. NYROP un résumé de la laisse précédente (cf. aussi GAUTIER, *Epop. fr.*, vol. I, p. 348—350). Comme nous venons de le voir, il n'en est pas toujours ainsi: c'est souvent celle-ci qui contient un résumé de celle-là.

Or il nous semble que c'est dans le vers hexasyllabique que les auteurs ont voulu concentrer cette anticipation de ce que contient la laisse suivante. Nous en citerons quelques exemples *d'Aimeri de Narbonne.*

v. 1718 *Et puis s'en vont a esperon brochant*
Vers la gent d'Alemengue

v. 1720 *Ce fu en mai que la rose est florie,*
Que bois foillist et herbe reverdie,
Que li mesage aloient a Pavie.
Li Alement lor firent asaillie,
Qu'il ancontrerent es plains de Lonbardie.
Mès li mesage sont de grant baronnie;
Armé se sont comme gent bien hardie,
Vers Alemenz brochent par aatie.

v. 1331 *Molt ot grant terre et riche et asazée*
Cuens Aymeris, et gent molt redoutée;
Or li covenist fance.

v. 1334 *Adont li loent li petit et li grant:*
«Aymeris sire, por Deu onipotant,
Car prenez fame, n'alez plus atandant,
Dont eussiez, biaus sire, aucun enfant
Qui del pais fust après vos tenant.
S'estes sanz oir, ce sera dolor grant;
Joie en avront Sarrazin et Persant.»

Il en est de même des laisses IV—V, XX—XXI, XXXI—XXXII, XXXIII—XXXIV, XXXVII—XXXVIII, XXXIX—XL, LVII—LVIII, etc., etc. Parfois le petit vers peut même servir de rubrique (cf. aussi GAUTIER, *Epop. fr.*, vol. I, p. 366), p. ex. dans *Girard de Vienne:* éd. TARBE, p. 10 «*Ci commance la geste.*» Quand le vers final n'a pas cette signification. il n'est pourtant pas sans importance pour le sens. Le plus souvent, il est absolument indispensable. Ainsi dans *Aimeri de Narbonne:*

laisse IX *Qant l'a veu Charles au fier visaje*
Gentement l'aresonne:

XXXVII *Au departir en prist a apeler*
Aymeri de Nerbone.

XLVI *Tuit cil cl. que vos ai nommez ci*
Iront la dame querre.

LXXIX *N'a duc n'a conte qui terre ait a bailler,*
Que il enport son siege.
LXXXVIII *Voudroient estre li gloton pautonier*
Arrier en Alemengne.

Dans *Aimeri de Narbonne* il est bien rare qu'il en soit autrement; voy. pourtant laisses II, IV, VII et LXIV.

Les observations que nous avons faites dans *Aimeri de Narbonne* s'appliquent également à *Girard de Vienne* et à la *Mort Aimeri*.

Si donc le vers hexasyllabique est originaire dans une chanson, il doit être assez important pour le récit. Nous verrons s'il en est ainsi du petit vers de *b*.

En comparant les deux éditions, on voit que leurs laisses sont parfois d'une longueur fort inégale (voy. V, XIV, XVI, XXII, etc). Or, soit qu'un remanieur ait supprimé le petit vers, soit qu'il l'ait introduit, souvent il a eu besoin d'abréger ou de développer son texte.

Ces laisses ne nous donnent donc aucun moyen de trancher la question, car le remanieur, en se permettant une telle liberté, a bien pu améliorer les expressions. Il y a d'autres laisses qui montrent, vers la fin, des différences trop considérables pour qu'elles puissent servir de comparaison, p. ex. XXI, XXVII, XXIX, XXXI, XXXV, XXXVIII, etc. Celles qui, dans les deux rédactions, donnent un nombre tout à fait égal de vers ne nous sont pas non plus bien utiles: on ne saurait ordinairement décider si quelques mots ont été ajoutés dans *a* ou supprimés dans *b*, p. ex. XIII, XX, XXXIV, XXXIX etc.

Par conséquent il faut principalement s'en tenir aux laisses où *b* est plus long que *a* d'un seul vers: le vers hexasyllabique. Là on doit être en état de montrer si le petit vers a été ajouté ou supprimé.

Ces laisses sont heureusement assez nombreuses: IV, VI, VII, IX, XII, XV, XVII, XXIV, XXVI, XXXIV, XXXVI, XLIV, XLV, LIX, LXII.

Or, dans aucune, le petit vers n'est indispensable. Il n'a quelque importance que dans les laisses XXXVI et XLV. Il y forme une préparation à ce qui va venir dans la laisse suivante. Cela ne doit pas nous étonner. Le remanieur a sans doute connu cet emploi du petit vers et, autant que cela lui a été possible, il a fait de cet ornement le même usage que les chansons qu'il prenait pour modèle. C'est pour cela que nous retrouvons cette signification du petit vers dans les passages où le remanieur a été tout à fait libre, à savoir dans les quatre laisses du début.

Dans toutes les autres laisses, on pourrait très bien le supprimer sans qu'un lecteur s'en aperçût.

En supposant que l'auteur de *a* ait supprimé le petit vers, il faudraît lui supposer une chance exceptionnelle pour trouver dans son original autant de passages où il n'avait qu'à omettre le vers hexasyllabique.

Nous avons montré dans un chapitre précédent que les copistes avaient l'habitude de faire bien des délaiements et des répétitions. Eh bien, rien de plus tentant

pour notre remanieur que de se tirer d'affaire au moyen de ce procédé. Il s'en est souvent servi, et c'est là la meilleure preuve que le petit vers a été introduit postérieurement dans *b*. En voici quelques exemples:

	a:	*b:*
l. IV	et gairin plore qui soffre lou tormant	garin plora qui soffri les ahans *ki molt sont angoisseuses*
l. IX	quant ot ce dit do cuer uait sospirant	qant ot che dit del cuer ua sozpirant *et des els en larmoie*
l. XXIV	ne li dist mie sa pansee ains li coile	ne li dist mie son pense ains li choile *tot cois se taist li enfes*
l. XXVI	godefrois lot tos li sans li remue	godefrois lot toz li sans li remue *molt en ot grant meruelle*
l. XLIV	il anpele les suens tos par amors	les siens apele si lor dit par amor *ertendes cha ensamble*
l. LIX	li rois lantent cuidies que ne lan poist	molt anoia cele parole au roí *et molt en fu plains dire*

Voiçi quelques autres laisses qui pourront aider à résoudre la question:

	a:	*b:*
l. XXIII	puis niert un ior se uos uoles despandre .XX. mars dargent que vos nen aiez .XXX. dist vivien grant mercis belle dame	puis nert un jor se bien vous maintenes que vous naies .XXX. mars dargent cler *fiex en vostre baillie*
l. XLIII	(manque dans *a*)	lamirals tot a poi que il ne derue *en son cuer ot grant ire*
l. LXII	guillelmes lot molt en fut corocies	guillelmes lot belement len respondi *car molt par estoit sages*

Dans la laisse qui suit, Guillaume menace de ne laisser au roi ni château ni cité, ni bourg ni ville.

l. LXIII	li rois lantent si fut molt abosmes ne sonast mot por lor de .X. citeis	Il rois lentent en fu effree et molt grant peur en ont il

Inutile de discuter ces passages: on ne doit pas être embarrassé à quelle rédaction donner la préférence.

Ajoutons que dans la dernière partie de la chanson les deux rédactions diffèrent de plus en plus. Cela s'explique sans difficulté. Le remanieur s'étant proposé certains changements s'est lassé de les faire avec soin. Ainsi il n'est pas impossible qu'il ait omis des laisses entières pour éviter la gêne que lui causait le remaniement.

Voici enfin une preuve indépendante des autres. La chanson des *Enf. Vivien* a été composée pour former une introduction à la geste Vivien (voy. p. XXIX). Or comme le *Covenant* et *Aliscans* ne sont munis du petit vers que dans un seul manuscrit chacun, l'auteur de notre poème les a probablement connus sous une forme où

cet ornement ne se trouvait pas. Il avait donc bien des raisons de s'en dispenser dans son oeuvre.

La conclusion à tirer de tout ceci est que le petit vers a été introduit dans la rédaction *b* par un remanieur.

Par conséquent nos remarques générales sur le vers final et celles aux quelles a donné lieu la chanson des *Enfances Vivien* se confirment et se complètent les unes les autres.

III. PLACE DE LA CHANSON DANS LA GESTE DE GUILLAUME.

On est accoutumé à appeler geste de Guillaume au Court Nez toutes les chansons racontant les luttes des Français contre les Sarrasins d'Espagne. Cette dénomination est bien justifiée, car dans tous les poèmes qui ont une importance réelle pour l'histoire de ces guerres, c'est le puissant esprit de Guillaume qui domine les personnages et les événements. Nous emploierons donc ce nom dans notre travail.

D'un autre côté on ne peut dire que toutes les chansons qui font partie de cette geste dans les manuscrits cycliques y appartiennent originairement. Nous verrons à l'instant qu'il faut mettre à part des chansons indépendantes à l'origine, et qui ont fini par faire corps avec le cycle de Guillaume.

Il est fort difficile de voir clair dans cette vaste ramification de poèmes extrêmement compliquée, et qui contient de nombreuses contradictions formant des obstacles souvent insurmontables au critique.

Il ne peut entrer dans notre plan de discuter les grandes questions que soulève la geste prise dans son ensemble. Cependant nous essayerons de jeter un peu de lumière sur la fusion des différentes parties en un seul cycle.

Quant à l'origine si discutée de la geste, nous ne pouvons que nous ranger à l'opinion de M. M. P. MEYER et L. GAUTIER (*Epop. fr.* IV, p. 9—17). Nous n'en dirons que deux mots: comme le théâtre de ces guerres a été le Midi, il n'est pas étonnant, que les héros de la geste soient des méridionaux, et que leurs possessions soient en Provence et en Languedoc.

Dans cet énorme cycle on peut distinguer quatre grands éléments:

1) La geste d'Aimeri (p. ex. *Aimeri de Narbonne*).

2) La geste proprement dite de Guillaume (p. ex. *le Couronnement de Louis*).

3) La geste de Vivien (p. ex. *Aliscans*).

4) La geste supplémentaire (p. ex. *Garin de Monglane*).

Les trois premières gestes sont nommées dans leur ordre généalogique. L'ordre de composition est peut-être inverse. Ces trois gestes ont été probablement indépendantes à l'origine. Puis, à une époque très ancienne, la geste de Guillaume et la geste de Vivien ont été fondues l'une dans l'autre. La fusion a été amenée par le rôle important donné à Guillaume dans la bataille d'Aliscans. Ensuite la geste d'Aimeri a été reliée à la geste de Guillaume (voy. *Manuel*, p. 65).

Enfin la geste supplémentaire a fourni des ancêtres et des descendants à ce célèbre Guillaume, centre du cycle, et a été reliée aux autres par l'auteur de *Girard de Vienne* (*Hist. poét. de Charlem.*, p. 80).

Presque tout était ainsi arrangé. Cependant il y manquait quelque chose. La geste de Vivien était incorporée dans le cycle, mais la relation entre Vivien et Guillaume n'était pas bien claire. Notre héros était le neveu[1] de Guillaume, mais on ne savait pas au juste comment. Quels étaient en réalité ses parents? La tradition n'en dit rien; elle représente toujours Vivien comme élevé par une mère nourricière qui n'était autre que Guibourc, femme de Guillaume.

Un poète relativement moderne, l'auteur *d'Aimeri de Narbonne*, avait donc hardiment fait de Vivien le fils de Garin d'Anseiine.

Mais l'origine de notre héros était encore assez obscure. Un autre poète, qui a probablement connu la chanson *d'Aimeri de Narbonne*, a compris ce manque de clarté; il lui a donné pour mère Heutace, fille de Naime de Bavière, et a essayé de donner une version acceptable de la tradition qui attribue à Vivien une mère nourricière. La chanson où ce changement a été opéré est justement les *Enfances Vivien*. Cela donne un nouvel intérêt à notre poème.

Quant à la mère nourricière de Vivien, nous n'avons pu trouver ni l'origine ni l'explication de cette tradition singulière. Comme nous l'avons déjà dit, elle a probablement inspiré à l'auteur de notre poème l'épisode de la marchande.

Du reste la place de la chanson des *Enfances Vivien* comme celle de toutes les «enfances», est assez claire. Vivien étant devenu un héros très célèbre, on lui a voulu donner une jeunesse non moins brillante que le reste de sa courte vie. Le *Covenant* avait raconté ses grands exploits, *Aliscans*, sa fin glorieuse; les *Enfances* forment une introduction à tous les deux.

Cependant notre poème — et cela s'explique très facilement — est de beaucoup plus intimément lié au *Covenant* qu'à *Aliscans*. Ainsi il a la même versification que celui-là et se trouve dans les mêmes manuscrits.

On pourrait objecter que peut-être le *Covenant* est plus récent que les *Enfauces Vivien*, puisqu'il contient quelques allusions très claires à cette chanson:

---

[1] M. G. PARIS (*Manuel*, p. 71) dit que, dans la *Chevalerie* (= *Covenant*), Vivien est fils d'une sœur de Guillaume. Nous n'avons pu retrouver ce renseignement dans les manuscrits utilisés par M. JONCKBLOET.



Ed. JONCKBLOET, v. 125—127:

Novelement a esté adoubez,
Pris a Luiserne et vos parenz tuez.
Et Marados est à sa fin alez.

v. 141—147.

Dient paien: »C'est li Guillaume niés,
C'est Viviens, li fel, li enragiez:
Filz fu Garin, que tant par est proisiez;
Qui d'Anséune fu sire et jostisiers;
En Roncevaus fu-il pris et liez,
Si l'en mena Marados vostre nies:
Por Vivien fu li cuens ostagiez.

v. 168—171.

Quant Desramez ot tot ce escouté,
De Vivien l'orgueil et la fierté,
Pris a Luiserne et Marados tué,
De mautalent en a le chief crolle.

Mais ce sont là sans doute des interpolations modernes. Car quoique Vivien parle très souvent de sa parenté, il ne nomme jamais ni son père ni sa mère; c'est toujours à Guibourc, à Guillaume et à ses autres oncles qu'il pense. Cela prouve que l'auteur ne connaissait pas la version qui faisait d'Heutace la mère de Vivien et de Garin son père.

L'auteur du *Covenant* ne connaissait donc pas les *Enfances Vivien.* Voyons si l'auteur de celles-ci a eu connaissance du *Covenant.*

Dans ses *Epop. fr.,* (vol. IV, p. 410) M. GAUTIER dit: «Il faut remarquer, en second lieu, que l'auteur des *Enfances* n'a pas connu le *Covenant Vivien,* et que son récit est plus d'une fois en contradiction frappante avec le récit de cette dernière chanson.»

Cette conclusion ne nous paraît pas juste. S'il en était ainsi, l'auteur des Enfances n'aurait pas non plus connu *Aliscans;* mais les allusions très nettes à cette chanson prouvent clairement qu'il l'a très bien connue.[1]

Du reste nous avons une preuve directe que l'auteur des *Enfances Vivien* a connu le *Covenant.* La dernière partie de notre chanson est évidemment une imitation du *Covenant.* Les événements sont tout à fait les mêmes: Vivien provoque les Sarrasins, ils se vengent en l'assiégeant avec une armée formidable. Il ne cède point parce qu'il a promis de ne pas reculer d'un pas devant les païens. La misère s'accroît parmi les

[1] Un peu plus loin M. G. continue: «Suivant l'auteur du *Covenant* Garin d'Anseüne est mort à Roncevaux.» Cela doit être une erreur, car, dans les deux manuscrits dont s'est servi M. JONCKBLOET, il n'en est rien (voy. les vers. 141—47 cités ci dessus).

assiégés. Enfin, ses oncles se mettent en route pour le sauver, selon les *Enfances Vivien* à l'instigation de la marchande, selon le *Covenant*, principalement sur le conseil de Guibourc. La différence est que, dans notre poème, l'affaire finit bien, tandis que, dans le *Covenant* (et dans *Aliscans*), elle se termine d'une manière désastreuse pour notre héros.

L'auteur des *Enfances Vivien* ne se gêne même pas d'emprunter au *Covenant* la promesse fatale de Vivien, quoiqu'il la place en un endroit fort mal choisi, quand notre héros est au comble de la détresse. Ce passage se retrouve dans tous les manuscrits:

Ms. A, v. 2205—2217:

dignes reliques fist illoc aporter
tantost jura cant il fut desarmej
ne fuira mais por turc ne por escleir
loing dune lance ne deux pies mesureis
et il no fist puis fut bien eureis
bien tint son veu ne la mie trespassej
en aleschans ou fut debaretej
illoc locidient sarrazin et escleir
ne fust li vos que il avoit vaej
de la bataille se fust bien eschapej
li cuens guillelmes i fut debaretej
gautiers de termes et bertran lo sanej

L'auteur des Enfances Vivien, comme on pouvait le deviner, n'a donc ignoré ni le *Covenant* ni *Aliscans*.

Cependant il faut avouer qu'il paraît avoir accompli sa tâche un peu légèrement. On pourrait l'expliquer de la manière suivante.

On sait que la geste de Guillaume a été composée pour former un cycle (voy. pourtant p. XXVIII). Chaque auteur écrivait dans l'intention que son œuvre devînt un chapitre de la geste conforme aux chapitres ou chansons qui précèdent et à ceux qui suivent. Il va sans dire qu'il devait connaître ceux-là et ceux-ci. Mais les versions orales ou les manuscrits pouvaient lui causer le même embarras qu'ils causent à un critique moderne. Ainsi un manuscrit du *Covenant* informait l'auteur des *Enfances Vivien* que notre héros était neveu de Guillaume, et cela d'une manière très vague. Un manuscrit d'*Aimeri de Narbonne* lui apprenait que Garin d'Anseüne était le père de Vivien. Il n'est pas étonnant que l'auteur ait préféré la dernière version. On pourrait expliquer, sinon excuser de la même manière les autres inconséquences. En un mot, les versions (soit écrites soit orales) étaient nombreuses, comme le prouvent les manuscrits qui nous sont parvenus. Les contradictions sont donc très naturelles.

Mais quel rôle jouaient ceux qui faisaient des manuscrits cycliques? Leur travail a dû être très mécanique, car ils n'ont pas fait disparaître ces contradictions. Une légère retouche au commencement et à la fin du poème peut quelquefois leur être attribuée (cf. ce que nous avons dit à la page III des «incidences»).

Ajoutons enfin que l'auteur des *Enfances Vivien* a mieux connu, croyons-nous, la geste d'Aimeri que la geste Vivien. D'abord, comme nous venous de le voir, notre poème est en contradiction avec les autres chansons de la geste Vivien pour ce qui concerne les parents du héros. Au contraire, sa version est conforme à celle d'*Aimeri de Narbonne* (voy. p. XXXIV les vers cités d'*Aimeri*). Puis Aimeri est constamment nommé comme le chef de la famille, tandis que le *Covenant* et *Aliscans* n'en parlent qu'assez rarement. De même les noms des sept fils d'Aimeri figurent beaucoup plus souvent dans notre poème que dans le *Cavenant* et *Aliscans*. Aussi l'auteur lui-même dit-il au début de la chanson, v. 8, réd. a:

et de la geste aymerit est issue.

Les *Enfances Vivien* ont ainsi été composées pour servir d'introduction à la geste de Vivien; mais, comme l'auteur était plus familier avec la geste d'Aimeri, son œuvre est quelquefois en contradiction avec le *Covenant Vivien* et *Aliscans*.

IV. AGE ET DIALECTE DU POÈME.

Au premier coup d'œil on est tenté d'attribuer à notre poème un âge considérable, vu qu'il est écrit en vers assonancés. M. GAUTIER (*Epop. fr.*, IV, p. 410) a déjà discuté cette question; il conclut que la versification ne signifie rien à côté d'autres circonstances plus importantes. Il ne croit pas la chanson antérieure au XIII[e] siècle.

On peut d'abord faire remarquer qu'il n'est pas si inouï de trouver à une époque assez récente des chansons assonancées. Dans son édition de *Raoul da Cambrai* (p. IV) M. P. MEYER dit: «Au temps où la rime tendait à se substituer à l'assonance, certains romanciers restaient fidèles à l'ancienne mode.» Puis il montre qu'il y a des poèmes assonancés qu'on ne saurait faire remonter plus haut que la seconde moitié du XII[e] siècle. A ceux qu'il cite on peut ajouter la *Mort Aimeri* que M. COURAYE DU PARC place à la fin du XII[e] siècle — époque à notre avis un peu trop ancienne.

M. G. veut expliquer la chose d'une autre manière. «Le poète, dit-il, a voulu faire un pastiche de nos vieux poèmes. De même que quelques peintres s'amusent aujourd'hui à imiter servilement les fresques ou les miniatures du quatorzième siècle, de même il y a eu au treizième siècle des versificateurs qui se sont plu à imiter d'aussi près les chansons assonancées des onzième et douzième siècles.»

Cependant nous ne croyons pas l'auteur si malin que ça. M. G. a, selon nous, parfaitement raison en n'attribuant aucune importance à la versification, mais il n'a pas observé que l'auteur des *Enfances Vivien* avait une raison toute spéciale pour employer

l'assonance dans son poème. Notre chanson, sans nul doute, a été faite pour former une introduction au *Covenant*. Il est très naturel que son auteur lui ait donné la forme et la versification du poème avec lequel elle devait faire un tout (*Manuel*, p. 69). Le contraire aurait été étonnant. Ainsi que M. G., nous pensons qu'on ne peut rien conclure de l'état de la versification.

M. G. (l. c.) croit pouvoir fixer à peu près exactement la date de notre poème. Au vers 1060 Vivien demande des nouvelles «des grans batailles devers Constantinoble». M. G. en conclut qu'il parle de la quatrième croisade, qui eut lieu en 1204. Cela est bien possible, mais cette conclusion ne s'impose pas: il y a eu de «grans batailles devers Constantinoble» plus d'une fois.

Cependant on verra que nous donnons à notre poème le même âge qu'a fait M. G.

Ni les chansons les plus anciennes de la geste d'Aimeri, ni celles qui ont été composées très tard, p. ex. *Aimeri de Narbonne* (du commencement du XIIIe siècle, voy. DEMAISON: *Aymeri de Narb.*, p. LXXXVII) ne connaissent les *Enfances Vivien*. Nous pouvons donc fixer notre *terminus a quo* à l'an 1200.

Le terminus ad quem est fourni par le manuscrit A, qui paraît appartenir au milieu du XIIIe siècle (voy. DEMAISON, l. c., p. XXXVI). Or il résulte de nos recherches qu'il a existé un certain nombre de copies entre l'original et ce manuscrit. Il faut donc reculer cette limite de quelques dizaines d'années, et placer la composition de notre chanson au premier quart du XIIIe siècle.

M. PARIS (*Rom.* 1890, p. 127) trouve que cela ne prouve pas grand'chose, et serait disposé à vieillir la chanson d'un demi-siècle. «Ces poèmes, dit-il, réunis aujourd'hui dans des manuscrits de compilation qui remontent au milieu du XIIIe siècle, ont été composés en des endroits fort éloignés les uns des autres, et il n'y avait aucune raison pour que l'auteur de l'un de ces poèmes connût tous ceux qu'on avait faits avant lui.»

Il faut pourtant faire une distinction: nous ne pensons pas qu'un auteur ait nécessairement connu tous les poèmes antérieurs, mais il ne laisse pas d'être singulier que tous les auteurs antérieurs au XIIIe siècle aient ignoré l'existence des *Enfances Vivien*.

Pour ce qui concerne *Aimeri de Narbonne* en particulier, il serait très étonnant que les *Enfances Vivien* eussent été composées avant cette chanson. Car vers la fin l'auteur se plaît à nous donner une liste des enfants et des petits-enfants d'Aimeri et à mentionner les principaux faits de leur vie. Il fait cela avec une telle exactitude et un tel soin qu'il semble vouloir se vanter de sa connaissance de cette geste. Mais des *Enfances Vivien*, pas un mot, ni de la captivité de Garin non plus.

Tout porte à croire (et surtout la classification des gestes de la France au commencement de *Girard de Vienne*), que Bertrand, qui est généralement censé avoir fait aussi la chanson d'*Aimeri de Narbonne*, était extrêmement versé dans la littérature épique.

Si notre poème a été écrit une cinquantaine d'années avant *Aimeri de Narbonne*, on ne saurait expliquer ce singulier silence chez un auteur qui paraît mieux que personne connaître l'histoire d'Aimeri et de ses descendants.

5

Voici ce qu'il dit de Vivien: *Aymeri de Narb.*, vers 4532—4544:

Garins ot non li tierz fiz Aymeri,
Cil d'Anseune ce savons nos de fi,
Qui pere fu Vivien le hardi,
Le fier vasal dont vos avez oi
Que tant ot cuer et vaselaje en li,
Que Damedeu voa, tant com vesqui
Qu'il ne fuiroit de grant estor forni
Plus d'une lance, por paien Arrabi.
Ceste parole tint bien que n'en menti.
En Aleschans tante poine sofri
Qu'il en fu morz por le veu que ge di
En Aleschans Guillaumes l'enfoi;
Encore i gist il ores.

Il nous est donc impossible de croire que les *Enfances Vivien* aient été composées avant la rédaction d'*Aimeri de Narbonne* qui nous est parvenue et qui a Bertrand de Bar-sur-Aube pour auteur.

Puis il y a dans notre texte quelques vers qui peuvent très bien faire allusion à *Aimeri de Narbonne*, vers 2920—23:

mal vos remanbre del pro conte aymerit
de nostre pere qui lonor maintenit
tos iors aida france a sostenir
quil ni laisait paiene gent venir

Voyons maintenant si l'auteur des *Enfances Vivien* a connu la rédaction que nous avons d'*Aimeri de Narbonne*. Nous croyons que oui. D'abord l'auteur des *Enfances* paraît avoir connu extrêmement bien la geste d'Aimeri (p. XXXII et p. XXXVI).

Suivant M. G. PARIS (*Manuel*, p. 71), c'est Bertrand qui dans son *Aimeri de Narbonne* est l'auteur de l'histoire racontant le mariage d'Aimeri avec Ermenjard de Pavie. Or il est évident que l'auteur de notre poème a connu ce mariage; voy. v. 3150—3151:

foi que ge doi aimeniart la uaillant
ne aymerit mon pere ansument

Comme nous l'avons dit (p. XXIX), il est probable que c'est Bertrand qui le premier a fait de Vivien le fils de Garin, dans son *Aimeri de Narbonne*. Du moins nous n'avons pu trouver aucune chanson antérieure à celle-là qui contienne cette version. L'auteur de notre poème l'a donc empruntée selon toute probabilité à *Aimeri de Narbonne;* en d'autres termes la chanson des *Enfances Vivien* est postérieure à l'œuvre de Bertrand.

On ne peut alléguer contre cette preuve que l'auteur des *Enfances Vivien* a pu emprunter ces renseignements à une rédaction plus ancienne d'*Aimeri* que celle de Bertrand. Personne ne révoquera en doute que ce catalogue minutieux de la famille

d'Aimeri ne soit dû à un auteur fort moderne: s'il n'a pas été fait par Bertrand, il a été composé par un remanieur encore plus récent. Tout nous reporte ainsi au commencement du XIIIe siècle.

* * *

«La langue d'*Aymeri de Narbonne* n'offre aucune particularité digne de remarque. On sait qu'au XIIIe siècle le dialecte de l'Ile-de-France avait déjà la suprématie dans le domaine littéraire. Les trouvères des diverses provinces lui donnaient souvent la préférence sur leur propre dialecte, et s'efforçaient de l'écrire aussi purement que possible» (DEMAISON, *Aymeri de Narbonne*, p. XCVIII). Ces paroles peuvent également s'appliquer aux *Enfances Vivien*. Le manuscrit de Boulogne est picard, le manuscrit 1448 porte des traces évidentes d'un dialecte de l'est, et les autres sont français. Il n'y a pas dans le poème de trait distinctif, qui puisse le faire attribuer à un certain dialecte. Le seul serait la première personne du pluriel qui se termine quelquefois en — *omes* (laisse LXXII, ms. A: *feromes, vengonmes, feromes, metomes, consailleromes;* ms. B: *prenderomes, lairomes, diromes, celeromes, feromes, feromes, acointeromes, conseilleromes*). Selon M. P. MEYER (*Raoul de Cambrai,* p. LXXVI), ces formes ne permettent pas de s'avancer trop à l'est ni de descendre trop au sud. D'après M. LANGLOIS (*Couronnement de Louis,* p. CLXII) elles se rencontrent aussi dans des textes du centre. La confusion d'*an* et d'*en* que nous pouvons constater dans notre texte (laisses IV, IX etc.) exclut le nord et l'ouest de la France (voy. P. MEYER, l. c.). Si donc la chanson des *Enfances Vivien* n'a pas été composée par un auteur de l'Ile-de-France, on pourrait penser à une région avoisinante, du côté de l'est ou du nord-est.

Malheureusement il n'y a pas, dans notre poème, de mention assez distincte pour nous aider à fixer avec plus de certitude la nationalité de l'auteur.

Voyons si la langue peut nous fournir des renseignements sur l'âge du poème. Quand il s'agit d'une chanson de geste, il faut suivre, croyons-nous, le principe que voici: les traits linguistiques caractérisant une époque relativement ancienne ne permettent pas de conclure pour le poème à un âge aussi reculé, les traits qui distinguent une époque relativement moderne prouvent avec certitude que la chanson date de cette époque. Cela s'explique facilement. Le développement de la langue parlée devance toujours celui de la langue littéraire, et l'espèce de langue littéraire qui est le plus en retard est celle de la poésie.

Comme les auteurs du XIIIe siècle imitaient le style (voy. p. XXXVI) des chansons anciennes, ils se conformaient aussi, autant que possible, à ses assonances. Mais ils ne savaient pas toujours se soustraire aux lois phonétiques de leur temps. Ainsi, dans la laisse XXIX, l'auteur de notre poème fait assoner *oi* de *ei* avec *o*. La laisse XXIX commence par les assonances suivantes: Ms. A: *ioie* (B *aparloient*), *grasoient,* (B *foires*), *foire* (B *celeroie*), *cordres, constantinoble* etc. Or comme *ei* n'a passé à *oi* que dans le XIIIe siècle (voy. *Grundriss der Romanischen Philologie,* I, p. 586) ce fait confirme la date que nous avons fixée pour les *Enfances Vivien*.

V. VALEUR LITTÉRAIRE, STYLE ET AUTEUR DE LA CHANSON. — REMARQUES DIVERSES SUR LES *ENFANCES VIVIEN*.

La chanson des *Enfances Vivien* a été composée à une époque où mourait l'épopée proprement dite. C'est donc une œuvre d'imitation comme toutes les chansons de geste du même temps. Cependant elle doit compter parmi les meilleures. Son auteur a montré, dans la première partie, une originalité de conception et une simplicité de style tout à fait remarquables. Le poème commence sans trop de préludes, l'intrigue est claire et vraiment intéressante, les événements se suivent rapidement et en bon ordre. Les laisses similaires sont très rares (p. ex. laisses III—IV, IV—V). Toutes ces qualités se rencontrent dans la partie qui raconte le sort de Vivien jusqu'au moment où il est acheté par la marchande (laisses I—XXI). L'épisode qui contient les aventures de Vivien chez la marchande et son mari (laisses XXII—XXXVII) ne manque nullement d'intérêt; mais le style commence à être délayé. Enfin la troisième et dernière partie, qui raconte les exploits de l'enfant Vivien contre les païens, ne contient rien de neuf ni d'intéressant; elle ne renferme que des descriptions fatigantes d'armées et de batailles. Le style en est complètement coulé dans le moule épique habituel.

On sait qu'il n'y a rien de moins individuel que le style des chansons de geste. M. P. MEYER (*Raoul de Cambrai*, p. LXIII) nous a donné une liste fort intéressante des expressions servant de *commune bonum* aux jongleurs. La première partie de notre chanson n'en contient qu'un petit nombre; dans la seconde, les locutions banales deviennent de plus en plus nombreuses; la fin du poème en est complètement encombrée.

A l'énumération des chevilles on pourrait joindre une liste de passages entiers qu'on est accoutumé à voir toujours sous la même forme dans les chansons de geste. Parmi ceux-ci comptent surtout ceux qui ont rapport aux points suivants:

1) Descriptions de l'extérieur d'une personne.

Girard de Vienne (éd. TARBÉ):

p. 90:

Blonc a le poil, menu, recerselé.
Les oelz ot vairs comme faucons mué,
Et le viaire frès et encoloré,
Et les mains blanches comme flors en esté.
Les braces langues et les piés bien molés.
La chair ot blanche comme flors en esté
Li sans vermous li est el vis montés.

Enfances Vivien

v. 210—212 (ms. A):

lou chief ot blont menu recercele
les iaulz ot uars comme falcon mue
blanche ot la char comme flor en este

2) Salutation des messagers.

p. 103:

Cil Dame Deus, qui pardon fist Longis,
Guart Karlemain li Roi de St-Denis,

v. 272—277 (ms. A):

cil damedeu qui au crux fut penes
et el sepulcre fut cochies et poses

Et si garisse Dan Girart le marchis,
Le mien chier oncle, qui tant est poestis.

et fist la lune et le solail leuer
cil salt et gart loeis a vis cler
le duc bouon le chaitif aimer

3) Injures.

p. 15:
Hé glouz, dist il, Deus te doinst encambrier!

v. 1383 (ms. A):
he gloz dist il dex te doint enconbrier.

4) Allusions à la *Chanson de Roland.* Il n'y a guère de chanson de geste, à la vérité, qui ne contienne une allusion à *Roland* mais elles se répètent particulièrement souvent dans *Girard de Vienne* (p. 1, 33, 82, 181 etc.), *Aimeri de Narbonne;* (p. 5, 6, 26, 31, 44 etc.) et les *Enfances Vivien* (voy. p. XIII)

p. 181:
Molt bien avés oïe la chançon
Comment il furent trahi par Guenelon,
Mors fu Rollant et li autre Baron,
Et li .XX. M., que Deus face pardon,
Qu'en Roncevalz ocist Marsilion.

v. 9—17 (ms. A):
Oi aues doliuier lou baron
et de rollant et do noble charllon
des .XII peres que trai guenellon
en ronceuals au roi marsilion
les uendit guenes pui damedeu mal don
puis en ot il si mortel gueredon
con nos ores auent en la chancon
quil en pandit en guisse de laron
si doit on faire de traitor felon

Ces exemples doivent suffire. Il en est de même des prières, des descriptions de batailles, d'expéditions, d'adoubements, d'habillements, de festins, etc.

Si nous avons puisé les exemples cités ci-dessus dans *Girard de Vienne,* ce n'a pas été sans une intention bien déterminée. Les chansons de geste, il est vrai, fourmillent d'expressions communes; mais dans certaines chansons ce sont certaines expressions qui reviennent sans cesse, si bien qu'on a supposé, non sans raison, les différents poèmes où on les trouve composés par le même auteur. C'est en s'appuyant sur cette ressemblance étroite du style qu'on a pu attribuer *Aimeri de Narbonne* à Bertrand de Bar-sur-Aube (voy. DEMAISON LXXVII.)

Or il est indubitable que notre poème, pour le choix des expressions, montre souvent une ressemblance étonnante avec *Girard de Vienne* (et avec *Aimeri de Narbonne*). En voici quelques exemples qui ne rentrent pas parmi les formules ordinaires des chansons de geste.

Girard de Vienne:

p. 141:
Olivier frère, com pesant destinée!

p. 95:
Mal soit de cil que retornast vers li;
Fors seulement .I. chevalier hardi.

Enfances Vivien:

v. 89 (ms. A):
seur doce amie con pesant auenture

v. 319—320 (ms. A):
mal soit de ceuls qui un mot ait sone
fors que guillelmes lou marchis au cornais

p. 2: | v. 3065 (ms. A):
Ainz Roi de France il ne vorent boisier; | ans rois de france ne fut par nos boisies
p. 20: | v. 3230 (ms. A):
Ie voi cil Roi, qui nos va refusant | veez ce roi qui forment nos enconbre

Doit-on en tirer la conclusion que *Girard de Vienne* et les *Enfances Vivien* sont du même auteur? Nous ne le croyons guère. Il vaut mieux supposer que l'auteur de notre poème a imité le style de Bertrand de Bar-sur-Aube. Il est difficile de dire s'il l'a fait à dessein ou non. Nous nous figurons qu'il connaissait très bien les œuvres de Bertrand et qu'il n'a pu éviter de s'en laisser influencer. Les ressemblances entre ces chansons sont du reste de plus d'une espèce. Les voici:

1.° Ressemblances de style (voy. ci-dessus)
2.° » de généalogie (voy. p. XXXIII)
3.° » d'âge (voy. p. XXXIII)
4.° » de langue (voy. p. XXXV)
5.° » d'idées:

L'idée de se venger sur les enfants des injures infligées par leurs pères, un des traits caractéristiques de notre poème, se retrouve dans *Girard de Vienne:*

Girard de Vienne, p. 22:
Icil Garins, dont vous m'oiez plaidier,
Ocist mon oncle à l'espée d'acier.
Par cel Apostre, que requièrent paumier,
Quant ne me puis de lor père vangier,
Li fil por lui si le comparront chier!

Enf. Vivien, v. 24—40 (ms. A):
li paiens jure mahomet qu'il creoit
ia nen aura son argent ne son or
mais vivien son chier fil au gent cors
quar son ancestre a mon lignage mort
chafaut mon pere et mon oncle sadort
et moi meimes chaca il decau port
ne fust gironde ou me feru au port
et li destriers cui ge sis sor lou dos
et la vertus de mahon de margot
ferut meust de son espiet el cors
tu as sa fille jou ai geteit mes sors
que tes filz miert por mon peire confors

On retrouve également dans *Girard* (p. 27—32) l'idée du passage remarquable où les sept fils d'Aimeri se comportent d'une manière très arrogante vis-à-vis de leur souverain. Le récit est tout à fait analogue dans les deux chansons. C'est Renier, fils de Garin de Monglane, qui joue le rôle de l'impétueux Guillaume. Quand l'empereur hésite à satisfaire ses exigences, Renier lui reproche les services qu'il lui a rendus autrefois, il menace et il s'emporte. Vient un «losangier» qui conseille à l'empereur de se délivrer des deux fils de Garin. Ce malheureux, évidemment, est tué sur-le-champ, sans que l'empereur ose le venger (cf. *Enfances Vivien,* v. 2783—3292).

En un mot, on est tenté de croire que Bertrand de Bar-sur-Aube est l'auteur de notre poème; mais il est prudent de ne voir dans cette ressemblance qu'une preuve de l'influence de Bertrand sur les poètes ses contemporains.

* * *

Pour les éléments historiques et légendaires de notre chanson et sa diffusion à l'étranger nous renvoyons à M. GAUTIER (*Epop. fr.*, IV p. 413), sous réserve d'observer ce que nous avons dit ci-dessus (page XXX—XXXI).

Quelques mots, en terminant, sur le rapport qu'il y a entre les *Enfances Vivien* et *Hervis de Metz*. Comme l'a dit M. GAUTIER (l. c., p. 413—415), il est évident que l'épisode de la foire, dans l'une de ces chansons, est calqué sur le passage correspondant de l'autre.

Grâce à l'extrême obligeance de M. E. STENGEL, qui nous a envoyé ses copies des différents manuscrits d'*Hervis*, nous avons pu comparer les versions des deux poèmes. On ne peut malheureusement trouver aucun fait permettant d'établir avec certitude lequel a servi de modèle à l'autre. Il y a pourtant dans le style et le ton d'*Hervis* des traits qui nous semblent trahir une date de composition moins reculée que celle de notre texte.

Hervis, en allant à la foire, procède d'une manière beaucoup plus moderne que Vivien. Ne voulant pas demeurer avec ses oncles, il prend pour lui tout un hôtel. Au lieu d'acheter et de vendre, il invite les marchands, autant qu'il en veut venir, à manger et à boire à ses dépens. On dirait un bon-vivant de nos jours. L'hôte est au comble de l'enthousiasme, se confond en compliments et se recommande pour l'avenir. La deuxième fois qu' Hervis est envoyé à la foire, il fait un achat encore plus surprenant: il achète la belle Béatrix.

Vivien s'y prend d'une manière plus digne d'un héros épique (laisse XXIII). Godefroy et sa femme, arrivés à la foire avec le jeune Vivien, fixent tout bonnement leur «tref» sur la rivière. Vivien doit garder cette simple habitation. Mais la foule des acheteurs et des marchands «l'ennuie». En vrai neveu de Guillaume il casse les têtes à une soixantaine d'entre eux, et précipite le reste dans l'eau. Les marchands font, non sans raison, la réflexion que «ce est molt irais gars», etc., etc.

Pour cet épisode, c'est donc probablement la chanson des *Enfances Vivien* qui a servi de modèle à *Hervis de Metz*.

